STUDIEN ZUR KUNST- UND CULTURGESCHICHTE

...

Georg Karl Wilhelm Seibt







Seibt, G. K. W.

Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

I–5

20

Hans Sebald Beham

Maler und Kupferstecher

(geboren 1500 zu Nürnberg, gestorben 1550 zu Frankfurt am Main)

und

seine Zeit

Deutsche Trinkgläser

des 16. und 17. Jahrhunderts

Von

G. K. WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1882

5 Hefte.



Druck von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M.



Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

I

Hans Sebald Beham

Maler und Kupferstecher

(geboren 1500 zu Nürnberg, gestorben 1550 zu Frankfurt am Main)

und

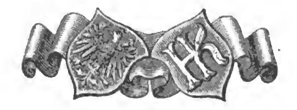
seine Zeit

Deutsche Trinkgläser

des 16. und 17. Jahrhunderts

Von

G. K. WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1882

Herrn Stadtrath

Gottfried Carlot Beck

freundschaftlich zugeeignet

von

dem Verfasser.

Hans Sebald Beham und seine Zeit.

Die Nachrichten, welche von den niederländischen Künstlern durch Biographen wie Arnold Houbraken, Jakob Campo Weyermann u. a. auf uns gekommen sind, verdienen bekanntlich wenig Vertrauen. Selbst ein so grosser Künstler und ehrenwerther Charakter wie Rembrandt ist durch die Leichtfertigkeit dieser Schriftsteller schmählich verleumdet, ja als ein schmutziger Geizhals geschildert worden. In ihren Angaben von Thatsachen sehr dürftig und meistens unzuverlässig, haben sie ihre Werke mit unwahren, frivolen Anekdoten angefüllt, welche ohne nähere Prüfung in die späteren Künstlerlexika und kunsthistorischen Schriften aufgenommen wurden.

Ein hervorragender deutscher Künstler der Renaissanceperiode, Hans Sebald Beham aus Nürnberg, welcher beinahe zwei Jahrzehnte in Frankfurt a. M. verbrachte und daselbst starb, hatte ebenfalls das Schicksal, dass gerade in den Nachrichten, welche die meisten Kunstschriftsteller von seinem Leben und Tode in Frankfurt brachten, die Wahrheit von der Dichtung, und zwar einer Dichtung der allerschlimmsten Art, wie von einer Schlingpflanze überwuchert und erstickt wurde.

Joachim von Sandrart macht in seiner Teutschen Akademie Barthel Beham, den jüngeren Bruder Hans Sebalds, zu dessen Vetter, Hüsgen und nach ihm Gwinner zu dessen Oheim. Nach Sandrart soll er „eine Weinschenke aufgerichtet, aber mit seinem liderlichen Leben den Namen eines üblen Hausers verdient haben.“ H. S. Hüsgen [1]) gibt sogar an, dass, „sei einer Tradition zu trauen, welche bis in unsere Tage ohne weitere Beweise sich hier erhalten hat, Beham keines natürlichen Todes gestorben sein soll, sondern wegen seines unzüchtigen Lebens von mehr als einer Art, Obrigkeitlich verurtheilt wurde, ersäuft zu werden.“ Senator Dr Gwinner kennt, obgleich der Nachtrag zu seinem Werke „Kunst und Künstler in Frankfurt“ erst 1867 erschien, doch die wichtigen, die „gottlosen Maler“ betreffenden Acten nicht, welche der königl. Archiv-Conservator Joseph Baader in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte

[1]) Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, Frankfurt 1780, S. 11 f. Artistisches Magazin, Frankfurt 1790, S. 22 f.

Nürnbergs, zweite Reihe," 1862 veröffentlichte. Dr. Adolf Rosenberg benutzte zwar in seiner im Uebrigen sorgfältigen und interessanten Monographie „Sebald und Barthel Beham, Leipzig 1875," die genannten Actenstücke, ihm sind aber die Ergebnisse der Nachforschungen Dr. G. L. Kriegks[1]), welche das Leben Sebalds in Frankfurt und seinen Tod betreffen, ebenso unbegreiflicher Weise unbekannt geblieben. So ist denn das kritisch gesichtete Material neu zusammenzustellen und zu beleuchten.

Ein Mensch von bedeutendem Talent ist allerdings nicht immer ein Mann von bedeutendem Charakter, und weil einer ein grosser Künstler ist, so muss er darum nicht gerade ein Sittenvorbild sein. Es würde z. B. schwer halten, den trefflichen Bildschnitzer Veit Stoss, welchem wegen raffinierten Betrugs und Urkundenfälschung beide Wangen mit einem glühenden Eisen durchbohrt wurden, zu einem Tugendhelden zu idealisieren. Indessen möchte vielleicht diese Aufgabe gerade um ihrer Schwierigkeit willen manchen reizen, seine Advocatenkunst daran zu erproben. Eine derartige Mohrenwäsche ist ja schon mehr wie einmal versucht, noch öfter aber zartfärbende Schminke mit mehr oder weniger Kunst aufgetragen worden. Andere Biographen dagegen haben die Bilder der von ihnen behandelten oder vielmehr mishandelten Persönlichkeiten mit gehässiger Voreingenommenheit geradezu entstellt.

Weder der gewundene Blumenpfad, noch der enge Fusssteig, an dessen Dornhecken auch die unschuldigsten Lämmer ihre Wolle hängen lassen müssen, sondern der gerade Weg ist der beste, wenn er nur zur Wahrheit führt.

I.

Um darzulegen, wie die beiden Beham und ihr Genosse Georg Pencz von den Fluten der damaligen allgemeinen Aufregung, welche in Nürnberg im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts alle Gemüther ergriffen hatte, weit über das Ziel der reformatorischen Bewegung hinausgerissen wurden, so dass der Rath durch ihre heterodoxen Meinungen zu ihrer Verbannung aus der Vaterstadt veranlasst wurde, erscheint es geboten, zuvörderst einen Blick auf diese gewaltigen Strömungen und Strudel in der alten Reichsstadt zu werfen, welche einigermassen einzudämmen die Obrigkeit alle Kraft und Anstrengung aufbieten musste.

Der Rath in Nürnberg war der Lutherischen Lehre nicht abgeneigt; einem kaiserlichen Mandat gemäss (April 1521) durften jedoch die Lutherischen Schriften nicht feil gehalten werden.[2]) Dies Verbot wurde den Buchführern in der Folge wiederholt eingeschärft. Am 24. October 1522 wurden nicht bloss Luthers Büchlein, sondern auch seine gedruckten oder gemalten Bildnisse verboten,

---

[1]) Gwinner hat sie in seinen „Zusätzen und Berichtigungen zu Kunst und Künstler in Frankfurt am Main 1867" benutzt.

[2]) Franz Freiherr von Soden, Beiträge zur Geschichte der Reformation. Nürnberg 1855. S. 132 f.

jedoch mit wenig Erfolg, obgleich Frohnboten und Stadtknechte in den Krämen am Markte und bei allen andern, die Bücher und Bilder feil hatten, alle vorräthigen Exemplare wegnehmen mussten. Die Buchführer bei denen Lutherische Büchlein vorgefunden wurden, bestrafte der Rath ausser der Confiscation mit zwei Tagen Gefängnis, gestattete aber im Januar 1523 allen Buchdruckern, während der Dauer des Reichstags gegen Luther und seine Lehre gerichtete Schriften jeder Art ungehindert zu drucken. Hadrians VI. Orator und Legat Chierigati forderte jedoch vergeblich auf dem Reichstage zu Nürnberg die Vollziehung des Edicts gegen Luther als einen zweiten Mohamed.

Nürnbergs Bürgerschaft wandte sich mehr und mehr der kirchlichen Neuerung zu. Der Rath versuchte dem Ansinnen Chierigatis, dass vier Prediger, welche die Lutherische Lehre verbreitet hatten, verhaftet werden sollten, auszuweichen und zu temporisieren, weil er einen Aufstand der Bürgerschaft befürchtete, denn schon im Beginn des März 1523 wurden die Pröpste der Pfarreien zu St. Sebald und St. Lorenz von einer Deputation der Gemeinde ersucht, dieser zu Ostern das Abendmahl unter beiderlei Gestalt zu reichen, was jedoch nicht gestattet wurde. Es war aber zur Fastenzeit vom Rathe befohlen worden, keine Ablassfahne mehr auszustecken.

Der Rath musste, so gut es ging, sein Schiff mitten durch die Wogen steuern, denn er konnte nicht ganz mit dem Papste und dessen Nuntius und noch weniger mit dem Erzherzog Ferdinand brechen, welcher auf dem Reichstag erschienen war, und sah sich daher um so mehr genöthigt, die Aufregung niederzuhalten, welche unter der Bürgerschaft durch Predigten, Bilder und öffentlichen Unfug immer weiter um sich griff.

Sogar ein Bauer namens Diepold aus Thon bei Nürnberg, ein Leinweberskuecht Gallus aus Nördlingen predigten öffentlich, und eine Frau Voglin stellte sich am Ostermontag d. 28. März in der Spitalkirche mit einer Flasche Wein auf und unterstand sich zu predigen.

Der Cardinallegat Campeggio, welcher von Clemens VII. nach Nürnberg gesandt worden war, um auf Vollziehung des Wormser Edictes zu dringen, aber schon auf der Durchreise in Augsburg verspottet wurde, liess, weil er Ähnliches in Nürnberg befürchtete, die bei seinem Eintritt am 14. März 1524 ihm zu Ehren entgegenziehende Procession abstellen. In einem Gespräche mit Dr. Christoph Scheurl (II.) behauptete der Legat, in dieser Stadt seien wohl vierzig verschiedene Religionsmeinungen; der eine beobachte dies, der andere jenes. Dies alles dulde der Rath so lange, bis er es nicht mehr hindern könne und keine Gewalt mehr über seine Unterthanen habe. Auch Erzherzog Ferdinand beklagte sich bei den Abgeordneten des Rathes über die vielen in Nürnberg öffentlich verkauften Lutherischen Büchlein und die Schmähgedichte, wodurch die kaiserliche Majestät beleidigt werde.

Aber schon am 30. April erlaubte der Rath dem Endres Greif,

Vicar zu Unserer Lieben Frauen, und am 27. Mai 1524 dem Jörg Jäger, Vicar bei St. Sebald, auf der Universität zu Wittenberg theologischen Studien zu obliegen. Die Frohnleichnamsprocession, so wie die am Sonntag darauf erfolgende Procession mit dem hl. Sacrament, durfte nur mit Vermeidung alles Gepränges stattfinden. Die wichtigsten Neuerungen waren jedoch, dass in der Charwoche (Ende März 1524) der Prior des Augustinerklosters Wolfgang Volbrecht in der Klosterkirche die Messe deutsch las und den Laien bei dem Abendmahl den Kelch reichte, und dass die beiden Pröpste an den Pfarrkirchen, Georg Pessler und Hektor Pömer, um Pfingsten (15. Mai) die bisher in der Kirche üblichen Ceremonien und Heiligenfeste abschafften und den übrigen Ritus im Lutherischen Sinne umwandelten. Dem Rath misfielen diese plötzlichen Veränderungen, weil sie ohne sein Wissen und gegen seinen Willen vorgenommen worden waren, besonders aber in Betracht des ihm seither zugekommenen kaiserlichen Mandates. Die Pröpste blieben jedoch trotz aller Abmahnung standhaft, und der Rath liess sich deshalb und wegen seines Verhaltens den die Lutherische Lehre betreffenden neuen kaiserlichen Mandaten gegenüber bei dem Erzherzog Ferdinand in Regensburg durch eine Rathsbotschaft entschuldigen. Auch wurde eine Botschaft an den Bischof von Bamberg, Weigand von Redwitz, entsendet, um dessen Unwillen über die kirchlichen Neuerungen zu beschwichtigen. Der Bischof citierte jedoch die beiden Pröpste und den Prior des Augustinerklosters nach Bamberg, und als sie gegen die bischöfliche Berechtigung sie zu strafen protestierten, that er sie, wenn auch ohne weitere Folgen, in den Bann. Der Rath schützte seine Geistlichen gegen die Verfolgungen des Bischofs, um sich jedoch nicht das Misfallen des Kaisers zuzuziehen, verbot er im September 1524 die Lutherischen Büchlein, welche Schmähungen gegen den Kaiser und die Fürsten enthielten. Der Strassenhandel mit solchen Schriften hatte trotz der mehrfachen Verbote überhand genommen. Den Knaben, welche die Traktätlein feilboten, Bilderhändlern, welche den Papst verspottende „Gemälde“ (meistens Holzschnitte) verkauften, wurde der Handel mit solcher Ware aufs neue untersagt. Der Buchführer Lenhard Fink wurde wegen solcher Vergehen zur Strafe vier Tage und Nächte in einen Thurm gesetzt, die Frau eines Briefmalers eben deshalb verurtheilt, „drei Tage und drei Nächte an einer Bank zu büssen.“

Karlstadts und Müntzers Schriften waren längst in Nürnberg verbreitet worden. Hatte ja doch Karlstadt sogar eines seiner Büchlein dem Albrecht Dürer zugeeignet.

Um Bartholomäi (24. August) 1524 begab sich der aus Mühlhausen ausgewiesene Freund Müntzers, Heinrich Pfeiffer, genannt Schwertfeger (auch Schwertfisch) nach Nürnberg. Gegen Ende Novembers traf auch Thomas Müntzer selbst in Nürnberg ein, aber sein Aufenthalt daselbst war nicht von langer Dauer; er und Pfeiffer wurden bald darauf vom Rath aus der Stadt verwiesen. Müntzer

beklagt sich bitter darüber in einem Briefe an seinen Freund Christoph (wahrscheinlich Meinhard) in Eisleben und sagt zu seiner Rechtfertigung: „Ich wolt ein fein Spiel mit den von Nürnberg angerichtet haben, wenn ich Lust hätte, Aufruhr zu machen, wie mir die lügenhafte Welt Schuld gibt, aber ich will alle meine Widersacher wol mit Worten so feig machen, dass sie es nicht werden verleugnen."

„Viele vom Nürnberger Volk riethen mir zu predigen, da antwortete ich: ich wäre um deswillen nicht hinkommen, sondern mich durch den Druck zu verantworten," u. s. w.[1])

Pfeiffer hatte auch ein Büchlein in Nürnberg drucken lassen, welches aber der Prediger Andreas Osiander gleich bei dem Erscheinen wegnehmen und vernichten liess.

Wenige Tage, nachdem die beiden Ausgewiesenen die Stadt verlassen hatten, liess ein fremder Buchführer, der sich von Mellerstadt nannte, Müntzers heftige Streitschrift gegen Luther im Druck erscheinen: „Hoch verursachte Schutzrede vnd antwort, wider das Gaistlosse Sanfft lebende fleysch zu Wittenberg, welches mit erklärter weysse, durch den diepstal der heiligen schrift die erbermdliche Christenheit, also gantz jämerlichen besudelt hat. Thomas Müntzer Alstedter. Auss der höhen Helie, welches ernst niemant verschonet. 3 Reg. 18. Matth. 17. Luc. 1. Apoc. undecimo," etc. s. l. 1524. 4½ Bogen in 4⁰.

Es war dies Büchlein ohne Vorwissen des Raths erschienen und mit andern Schriften verheftet und verkauft worden. Der Rath liess den Buchführer deshalb verhaften, gab ihn aber bald wieder frei und vergütete ihm die Kosten für den Druck der confiscierten vier hundert Exemplare. Die Knechte (Gesellen) des Buchdruckers Hergott bekannten, während der Abwesenheit ihres Herrn und ohne dessen Wissen fünf hundert Exemplare gedruckt zu haben, und mussten hierfür zwei Tage und zwei Nächte auf einem Thurme büssen und die Atzung zahlen. Auch dem Buchdrucker Hieronymus Hitzel wurden am 27. December bei ihm erschienene Bücher Karlstadts und Müntzers weggenommen.

Der Maler Hans Greiffenberger wurde wegen eines den Papst verhöhnenden Bildes und wegen ihm schuldgegebener Verführung des Volkes zu einer neuen Sekte verwarnt. Bei dem Wirt auf dem Steig, Marx von Wiblingen, hatten Gäste mit unwürdigen Worten des Abendmahls gespottet; auch dieser Frevel blieb nicht ungeahndet.

Um diese Zeit wurden auch die drei Maler, Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz, sämtlich Schüler Dürers, der Gottlosigkeit angeklagt, vor Gericht gestellt und vom Rath unnachsichtig bestraft.

---

[1]) G. Th. Strobel, Thomas Müntzer, Nürnberg und Altdorf 1795. J. K. Seidemann, Thomas Münzer, Dresden und Leipzig 1842.

II.

Hans Sebald Beham wurde 1500 zu Nürnberg geboren[1]). Es ist kein Grund vorhanden, die von dem Kupferstecher Matthis Quad von Kinckelbach[2]) und von J. G. Doppelmayr[3]) gebrachte Nachricht, dass Hans Sebald und sein Bruder Barthel Dürers unmittelbare Schüler waren, zu bezweifeln[4]). Johann Neudörffer bestätigt in seinen Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten etc., 1546 (Nürnberg 1828) S. 40 diese Nachricht, wenn auch indirect, indem er von den beiden Beham sagt: „Diese sind mit obgedachtem Pentzen auferzogen und in gleicher Uebung des Mahlens, Reissens und Stechens sehr berühmt gewesen.“ In dem von Dr. A. Andresen mitgetheilten, aus Neudörffers Handschrift entnommenen Verzeichnis[5]) heisst es: „Georg Pentz Mahler: Dieser ist auferzogen worden, und auch gleicher übung gewesen, mit Sebald und Bartel den Böhmen,“ etc.

Unzweifelhaft bezieht sich folgende Notiz, welche J. Baader nach einer Urkunde des königl. Archivs in Nürnberg gibt[6]), auf Georg Pencz: „In demselben Jahre (1524) heiratete Dürers Gehilfe oder wie er genannt wird, sein „knecht“ Jörg seine (Dürers) Magd[7]). Er wurde als Bürger aufgenommen und zahlte dafür 2 fl.“

Auch dass Hans Sebald beschuldigt werden konnte, Dürers begonnenes Manuscript von der Proportion der Ross entwendet zu haben, beweist, dass er in Dürers Haus vertraut war und als dessen Schüler dort aus- und einging.

---

[1]) Die Umschrift auf dem von Beham selbst verfertigten Porträtmedaillon, welches in der Kunstkammer in Berlin aufbewahrt wird, lautet: SEBOLT. BEHAM. MALLER. XXXX. IARALT. M. DXXXX.

[2]) Teutscher Nation Herligkeitt. Ein aussfuhrliche beschreibung des gegenwärtigen alten, vnd vhralten Standes Germaniæ, etc. Durch Matthis Quaden von Kinckelbach. Gedruckt zu Cöln am Rhein. In verlegung Wilhelm Lutzenkirchens. Im Jahr MDCIX. 4°, Seite 4 0.

[3]) Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, etc. Nürnberg 1730.

[4]) Rosenberg sagt S. 5: „Neudörffer, der von den älteren Kunstschriftstellern die meiste Glaubwürdigkeit verdient, spricht sich über den Lehrmeister der Beham nicht aus. Ihre Werke geben uns jedoch genügende Aufklärung über ihr Verhältnis zu Dürer, so dass wir nicht anstehen, sie unter seine Schüler im weiteren Sinne (!) zu rechnen.“

[5]) Von Kunstlichen Handwerken Die Zu allen Zeiten sonderlich in der Statt Nürmberg Sich enthalten haben. (Verzeichnus Berühmter Kunstarbeiter zu Nürmberg, gezogen aus weyl. Joh. Neudörffers Rechenmeisters daselbsten Beschreibung anno 1547.) Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, XII. Jahrgang 1866, S. 37 f.

[6]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs I, S. 9.

[7]) Vielleicht die Susanna, welche mit Dürer und seiner Frau die Reise in die Niederlande machte und die auch zu dem von den Malern in Antwerpen Dürer zu Ehren gegebenen Gastmahl eingeladen wurde. Von ihr bemerkt noch Dürer (Reliquien S. 83): „Item mein Weib und mein Mägdlein (Susanna) haben einen Tag in herr Tomasius hauss gessen,“ etc. Ihr Bildnis, von Dürer auf weissem Papier, mit wenigen, aber, wie Heller sagt (S. 61), sicheren Strichen gezeichnet, war im Besitz von C. G. Börner in Leipzig. — Das Porträt des G. Pencz und das seiner Frau rühren von einem unbekannten Stecher her. (Bartsch App. 1 u. 2.)

Wie sehr Dürer Luther und dessen Lehre anhing, geht aus der bekannten Stelle in seinem Reisetagebuche hervor[1]): „Item am Freitag vor Pfingsten im 1521 Jahr kamen mir mähr gen Antorff, dass man Martin Luther so verrätherlich gefangen hett,“ u. s. w. Auch kaufte er unterwegs mehrmals „Tractetlein,“ nämlich die kleinen Schriften polemischen und erbaulichen Inhalts, mit welchen Deutschland während der Reformationszeit überflutet wurde. In Köln kaufte er um 5 Weisspfennige einen Tractat Luthers und um 1 Weisspfennig „die condemnation Lutheri des fromen Mans.“ Im Spätsommer 1521 kehrte Dürer aus den Niederlanden nach Nürnberg zurück. Dürers Gesinnung war nicht verborgen geblieben, denn am 1. November 1521 richtete an ihn Andreas Bodenstein (Karlstadt) seine Schrift: „Von Anbettung und Ehrerbietung der Zeychen des Neuen Testaments,“ als deren Veranlassung Karlstadt in der Zuschrift an Dürer die bösen Gerüchte bezeichnet, welche über die Wittenberger ausgesprengt wurden, „als solten wir allhie predigen und disputiren, das dem hochwirdigen Sacrament kein Eere, Lob und Furzuck zu geben sein.“[2])

Es ist daher nicht zu verwundern, dass Dürers Schüler nicht minder eifrig als ihr Meister dergleichen Schriften lasen, welche damals das allgemeine Interesse im höchsten Grade in Anspruch nahmen. Dürer mit seinem milden, wohlwollenden Gemüthe war gewiss nicht fähig einen anders Denkenden zu kränken, aber seinen heissblütigen Schülern ist dies wohl zuzutrauen.

Jan Schooreel (Schoorl), der bei verschiedenen Meistern in den Niederlanden, zuletzt bei Mabuse in Utrecht die Malerei gelernt hatte, war auch auf seiner Wanderung durch Deutschland nach Nürnberg gekommen um Dürers Unterweisung zu geniessen, soll aber dessen Haus verlassen haben, weil er als strenggläubiger Katholik die Gespräche, welche dort geführt wurden, und deren Gegenstand die neue Lehre und eine gewiss nicht glimpfliche Beurtheilung des Papstthums war, nicht länger ertragen konnte.

Schon im Jahre 1521 regte sich der Oppositionsgeist Sebald Behams[3]). Er wurde vier Tage und Nächte auf einen Thurm gesperrt, weil er einem Prediger den Schimpf zugerufen, „derselb predige das Evangelium als ein böswicht.“

Die mit Jahreszahlen bezeichneten Kupferstiche und Holzschnitte Sebalds, welche in die aufgeregte Zeit von 1521 bis 1525[4]) fallen, sind nicht sehr zahlreich und bieten nichts Auffallendes, wenigstens keine Beziehungen auf die Zeitgeschichte. Die grössere Zahl derselben, etwa ein halbes Dutzend, gehört noch dem Jahr 1521 an; die übrigen Jahre sind viel spärlicher bedacht.

---

[1]) Reliquien S. 127 f.

[2]) C. F. Jäger, Andreas Bodenstein von Carlstadt. Stuttgart 1856.

[3]) „Ein Malergeselle Namens Sebold,“ Baader II, S. 52, Anmerkung 2. Rosenberg hat auch diese Notiz übersehen.

[4]) Wahrscheinlich jedoch stammt aus dieser Zeit der Holzschnitt, welcher im Anhang I, D Nr. 2 näher beschrieben wird.

Im Herbst 1524 scheinen die beiden Beham und Pencz viel mit dem Anhänger Müntzers, dem oben genannten H. Pfeiffer (Schwertfeger oder Schwertfisch), verkehrt zu haben. Pfeiffer suchte überall Aufruhr zu verbreiten und war der Hauptanstifter des Bauernkrieges. Als Müntzer am 15. Mai 1525 nach Frankenhausen zog, liess er Pfeiffer als Statthalter in Mühlhausen zurück. Beide wurden enthauptet. Dieser Pfeiffer muss einen schlimmen Einfluss auf die drei Maler ausgeübt haben, welche, der Verbreitung von Irrlehren angeklagt, sich Ende Januars oder Anfang Februars 1525 vor Gericht zu verantworten hatten.[1])

Hans Sebald Beham, der ältere der Brüder, wurde zuerst vernommen. Er wies die Anschuldigung zurück, dass er, wie man verbreitet habe, auch andere zu seinen religiösen Meinungen habe bekehren wollen. Er habe allerdings gesprächsweise einigen Freunden seinen Unglauben nicht verhehlt, nämlich dass er nicht den Leib und das Blut Christi im Abendmahl für gegenwärtig halten hönne; er habe sich auch bisher nicht davon überzeugen können und müsse sich gedulden, bis Gott es ihm offenbare. Er habe viele Predigten angehört und Luthers Schriften gelesen, sei aber nicht dadurch anderer Meinung geworden, sondern habe immer an der seinigen festgehalten. Jüngst habe er sich trotzdem überreden lassen, bei den Augustinern das Abendmahl zu nehmen, da er aber im Herzen anders gedacht habe, so fürchte er unrecht gehandelt zu haben, Er wisse, dass ihm der Unterricht anderer ferner nicht nöthig sei. Sagten doch die Prediger selbst, dass ein Starker des äusseren Zeichens nicht bedürfe. Da er aber das Abendmahl für ein solches, von Christo gegebenes, äusseres Zeichen halte, so bedürfe er dessen nicht. Die Taufe halte er für gleichgültig; das Wasser vermöge nichts. Er verwahre sich dagegen, dass er sonst unziemliche Reden sich erlaubt; man werde ihm das nicht beweisen können. Die Freunde, mit denen er von seinem Unglauben gesprochen, seien der Schulmeister zu St. Sebald (Johann Denck), sein (Sebalds) Bruder Barthel, der Maler Georg Pencz und der Glaserssohn Veit. Er sei auch bereit, wenn man ihn eines Besseren belehren wolle und überzeugen könne, gern eine solche Belehruug anzunehmen.

Barthel Beham bekundete dieselbe Meinung rücksichtlich der Taufe. Er könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe sich deshalb auch viel mit andern Leuten beredet, auch wohl anderthalb Jahr Osianders Predigten gehört, eines andern sei er nicht überzeugt worden. Die Predigten seien im Grund lauter Tand, denn er sehe auch keine Frucht an den Predigern selbst. Auf dieser Meinung wolle er beharren, bis er seines Irrthums überführt und ihm die Wahrheit dargethan sei.

---

[1]) Vergl. J. Baader, Beiträge II, Beilage IV. Baader gibt S. 53 irrthümlich an: „Diese drei Maler wurden im Jahr 1524 wegen Verbreitung deistischer Ansichten vor Gericht gestellt.“

Als ihm vorgehalten wurde, es sei an den Rath gelangt, dass er und sein Bruder sich geäussert hätten, man solle nicht mehr arbeiten und man müsse einmal theilen, und dass sie die weltliche Obrigkeit verachteten, so erwiderte er, er erkenne keinen Oberen an als Gott den Allmächtigen.

Als Veit Wirsperger, welcher wahrscheinlich die Maler bei dem Rathe denunziert hatte, befragt wurde, was er mit den beiden Malern für Gemeinschaft gehabt und was er Ungehöriges von ihnen gehört, sagte er aus, dass die beiden irrgläubigen Beham „bei eynem pfaffen[1]), dem ein erber Rath die stat versagt, vil gemeinschaft gehapt“ hätten. Gleichwohl sei er selbst mehrmals zu ihnen gegangen, habe sie auch zu sich eingeladen, um sie von der Wahrheit zu überzeugen. Barthel Beham verleugne Christum; die Kunde von Christo habe für ihn so viel Werth wie das Märchen vom Herzog Ernst, der in den Berg gefahren sei[2]). Er habe den Barthel wollen den Glauben lehren und ihn gefragt, ob er ihn könne, da habe ihm dieser geantwortet, den habe er nie gelernt. So sei auch der Sebald nicht minder halsstarrig und teufelisch als jener, und es sei „beschwerlich,“ dass christliche Frauen als ihre Eheweiber[3]) um sie sein müssten. Dieselben hätten sie auch so irrig gemacht, dass sie nicht wüssten, wo aus. Die beiden Brüder läsen auch fleissig Müntzers und Karlstadts Schriften, („Es geen auch diese zwen brueder mit des montzers vnd karelstads büchlein umb“). Es sei ein Lehrling bei ihnen, Meister Sebald Kirchners Sohn; es wäre wohl gethan, wenn man den von ihnen nähme, und wenn sie ein jeder Christ miede. Er habe auch wohl von den Brüdern gehört, dass sie die Obrigkeit verachteten, und dass sie der Meinung seien, sie werde nicht lange mehr bestehen. Er selbst habe nicht weiter über diese Äusserung nachgedacht, sie jedoch deshalb getadelt, denn der heilige Paulus habe sie das nicht gelehrt.

Georg Pencz sagte aus, als er gefragt wurde, ob er an Gott glaube, er empfinde es zum Theil, was er aber für Gott halten solle, wisse er nicht. Von Christus, von dem Evangelium und Worte Gottes, vom Abendmahl und der Taufe halte er nichts. Auf die Frage, ob er eine weltliche Obrigkeit und den Rath zu Nürnberg als seinen Herrn über seinen Leib, sein Hab und Gut anerkenne, antwortete er, er wisse von keinem Herrn als allein von Gott.

Der Rath fällte ein strenges Urtheil; auf seinen Beschluss

---

[1]) Wie oben bemerkt, wahrscheinlich Pfeiffer.

[2]) Die Sage vom Herzog Ernst war als Gedicht schon vor 1180 vorhanden; sie wurde mehrmals umgedichtet und des volksthümlichen märchenhaften Stoffes wegen auch als Volksbuch in Prosa bearbeitet unter dem Titel: Ein gar lustige History von Hertzog Ernst in Bayern vnd Oesterreich, wie er durch wunderbarlichen unfall sich inn gefehrliche Rheisen begab, darauss er mit etlich wenig seines Volcks wider erlediget vnd gnad vonn Keiser Otten erlangt, etc. Francfurt gedruckt durch Weygandt Han. Ohne Jahr. 8°.

[3]) Hans Sebald und Barthel Beham waren beide schon verheiratet, und auch Georg Pencz, wie oben erwähnt wurde.

wurden die drei Maler gleich dem Schulmeister Johann Denck ins Gefängnis geworfen und sodann aus der Stadt verbannt.

Der Rath motivierte sein Urtheil durch folgende Gründe.

Erstlich hätten die drei Maler nicht allein den ersten Tag, sondern auch die beiden folgenden aller Warnung und Ermahnung ungeachtet, „sich so ganntz gotlos vnd haidnisch erzaigt, alls von kainem hieuor nit erhört sey, vnd das mit ainem trutz vnd mit verachtung aller prediger vnd Irer weltlichen oberkait.“

Zweitens seien die Maler und ihre Gesinnung zu bekannt, als dass nicht zu besorgen wäre, „was pösen giffts hie mer dann vor geseet vnd ausgeprait wurd,“ wenn ihnen der Aufenthalt in Nürnberg fernerhin gestattet bliebe, da „vor hin In dieser Statt mancherlay haimlicher vnd offenlicher Irrung vnd opinion dess glaubens“ sich verbreitet habe. Auch sei nicht zu vermuthen, dass sie schweigen würden; „dann man kenne sy; sein auch für prächtig, trutzig vnd von Inen hochhaltend für andere berümbt.“

Drittens sei zu besorgen, dass die „fangknus dess lochs“ mehr als Gottes Wort sie zu Bekenntnis und Änderung der Gesinnung veranlasst habe, und dass ihre Bekehrung nicht von Dauer sein möchte.

Der vierte Artikel zeigt deutlich den Groll des Rathes, dass er seine Hoheit angetastet sah, und wirft noch ein besonderes Licht auf den Mitschuldigen und Leidensgefährten der drei Maler, Johann Denck, den Schulmeister zu St. Sebald: „So haben ye dise drey Ire herren, auch In Irem beywesen, vber Ir pflicht vnd ayde für weltliche herrn vernaint, welchs doch der schulmaister nye gethan, auch In seiner opinion bei weitem nit so gotlos alls dise leut gewesen sein, vnd sei Ime dannocht die Statt verpotten. Warumb sollten die nun mer vortails haben?“[1])

---

[1]) Von J. Denck gibt F. von Soden in seinen Beiträgen zur Geschichte der Reformation S. 218 f. folgende Nachricht. „Schon am 16. Januar 1525 hatte der Schulmeister zu St. Sebald, Magister Johann Denck dem Rathe sein neues Glaubensbekenntniss übergeben, der es den Predigern zur Begutachtung mittheilte. Denck hatte etliche unchristliche Irrthümer, die sich auf den alten heiligen Glauben bezogen, in seiner Schule eingeführt, sie verbreitet und zu verfechten gewagt, auch deshalb vor den Geistlichen und Hochgelahrten im Beisein der Verordneten des Rathes ganz ungeschickt (ungeziemend) und verächtlich sich benommen. Denck wollte auch von ihnen keine auf die Schrift gestützte Belehrung annehmen, sondern vertraute mehr seinem eigenwilligen Kopf. Aus seiner schriftlichen Antwort über die ihm vorgelegten Artikel konnte man auch ersehen, dass fernere Belehrung aus der Schrift bei ihm keinen Nutzen schaffen würde. Der Rath hielt es daher für ärgerlich, verführerisch und unchristlich gegen den Nächsten, „seine Person bei dieser Stadt und christlichen Versammlung zu dulden.“ Aus diesen und andern dringenden Gründen wurde dem M. Johann Denck die Stadt Nürnberg im Umfang von 10 Meilen auf ewig verboten und ihm befohlen, sie heute noch (21. Januar) vor Nacht zu verlassen unter Androhung körperlicher Strafe, wenn er sich je unterstehen sollte, das Gebot zu übertreten. Denck war darüber sehr erschreckt, fügte sich jedoch in die Nothwendigkeit ohne besondere Widerrede und musste vorher vor Niclas Haller und Lazarus Holzschuher einen „gelehrten Eid“ ablegen. Dencks Weib setzte man von der Ursache seiner Verweisung in Kenntnis, damit sie die Kinder versorgen konnte, welche bei ihm in der Kost waren. Man zahlte ihr auch die ihm von der Schule noch gebührende Besoldung. Damit aber der Unterricht in der Schule

Der fünfte Artikel gibt im Widerspruch mit dem zweiten, worin die Besorgnis ausgesprochen wird, dass sich viele Leute „auss fürwitz oder leichtfertikait zu Inen thun wurden, vnd von Inen gelegenhait Irer opinion erfarn vnd wissen wollten“, als weiteren Grund der Ausweisung an, es seien „auch die drey maler so verhasst, das zu besorgen, ob sie wol hie gelassen wurden, das sie mit der zeit entleibt werden möchten.“

Zum sechsten würde es eine unerträgliche Last sein, wenn man nicht mehr der Gemeinde, sondern einem jeden einzelnen Irrigen besonders predigen und ihn belehren müsse.

Die extremen Meinungen der Maler fallen viel weniger Karlstadt und Müntzer, als dem radicalen Aufrührer Pfeiffer zur Last, Dieser entlaufene Cisterciensermönch brachte gegen Müntzers Willen in Thüringen den offenen Kampf zum Ausbruch, riss den widerstrebenden mit sich fort und unternahm einen räuberischen Beutezug ins Eichsfeld. Die Gütergemeinschaft, welche sie, sich auf Apostelgesch. IV, 32 stützend, als Grundlage des neuen Staates verkündigt hatten, wurde nun durch Plünderung der Kirchen, Klöster und der Schlösser des Adels gewaltsam eingeführt.

Seit 1522 stand Karlstadt mit Müntzer in Verbindung. Die reformatorischen Bestrebungen dieser beiden waren mit mystisch-theosophischen Ideen verquickt. Müntzer hatte wesentlich Johann Taulers Mystik in sich aufgenommen und in eigener Weise weiter ausgebildet. Trotz ihrer Annäherung stimmten sie durchaus nicht in allen Stücken überein, so z. B. verwarf Bodenstein die Elevation der Hostie, während Müntzer sie beibehielt. Müntzer spricht vom Abendmahl in seiner eigenthümlichen mystischen Weise; Karlstadt dagegen steht in seiner Auffassung von dem Wesen und der Wirkung des Abendmahls mit Zwingli und Ökolampadius auf gleichem Boden. Karlstadt, welcher in seinen Thesen gegen Eck noch die Verdammnis der ungetauften Kinder behauptet hatte, verwarf 1524 die Kindertaufe[1]) und näherte sich den widertäuferischen Ansichten Müntzers und der Zwickauer Propheten. Beide, Müntzer und Karlstadt, hielten an der Gottheit Jesu Christi fest. Karlstadt, welcher nur in Glaubenssachen und im Gottesdienst der Gemeinde das Recht zusprach, selbstständig die Misbräuche abzuthun, lehnte dagegen jede Betheiligung an politischer und socialer Selbsthilfe ab.

---

nicht unterbrochen werde, ward M. Sebald Haiden sogleich zum Schulmeister gegen Sebald ernannt und alsbald hierzu im Rathe verpflichtet.“

Hieraus ergibt sich, dass das Verhör und die Verbannung der drei Maler, welche erst nach der Ausweisung des Magisters Johann Denck erfolgten, nicht, wie Baader meint, im Jahre 1524, sondern Ende Januars oder Anfang Februars 1525 stattgefunden haben müssen.

[1]) In seiner Schrift vom Jahr 1525, „Anzeig etlicher Hauptartikeln christlicher Lehre“ rühmt er es als ein Verdienst um den Glauben, wenn einer „die Tauff bis auf die Zeit wegert vnd denen wegert, so nit glauben bis sie Glaubige sein worden.“ — Müntzer beschränkte sich auf die Theorie; es lässt sich durchaus nicht nachweisen, dass er die Taufe an Erwachsenen vollzogen habe.

Luther ist durchaus nicht von aller Schuld freizusprechen, dass Karlstadt und Müntzer auf ihre abschüssige Bahn gedrängt wurden. Indem Luther die Bibel für die einzige Grundfeste des Glaubens erklärte, machte er zugleich seine subjective Auslegung derselben als die allein richtige geltend und verfuhr höchst despotisch gegen Andersdenkende, welche dasselbe Recht beanspruchten. Solange Luther in Karlstadt seinen ergebenen, ja untergebenen Kampfgenossen sah, liess er ihn gewähren; sobald aber Karlstadt auf Grund der Berechtigung der subjectiven Auslegung eine eigene, von Luther unabhängige Meinung geltend machen wollte, verfuhr Luther höchst schroff und hart gegen seinen ehemaligen Freund. Karlstadt beklagt sich gegen Luther: „Ihr bandet mir Hände und Füsse, darnach schlugt ihr mich. Denn war das nicht gebunden und geschlagen, da ihr allein wider mich schreibt, druckt und prediget, und verschafft, dass mir meine Bücher aus der Druckerei genommen und mir zu schreiben und zu predigen verboten ward.“ Auch Müntzers Schrift „Deutzsch kirchen ampt“ erschien gegen Luthers Willen. In seiner schon genannten Schutzrede erklärt Müntzer, „dass er (Luther) bey seinen Fürsten zuweg brachte, dass mein ampt nicht solte in Druck gehen, da nun des Wittenbergischen Papst Gebot nicht geachtet ward, gedachte er, harre, der Sache will wol rathen.“

Luther hielt es für einen Eingriff in seine Rechte, als Karlstadt und Müntzer ohne sein Vorwissen und ohne seine Genehmigung Veränderungen im Gottesdienste vornahmen. Daher behielt er lieber die von diesen und andern abgeschafften Gebräuche, z. B. Elevation, Exorcismus, Lichter, Oblaten, Messgewänder u. s. w. bei, nicht weil er sie für unentbehrlich hielt, sondern weil jene Männer ihm hierin zuvorgekommen waren. Daher sagt er sogar: „wiewol ichs vor hätte, das Aufheben (die Elevation) abzuthun, so will ichs doch nun nicht thun, zu Trotz und wider noch eine Weile dem Schwärmergeist, weil ers will verboten und als eine Sünde gehalten, und uns von der Freiheit getrieben haben. Denn ehe ich dem seelmörderischen Geist wolte ein Haar breit oder einen Augenblick weichen unsere Freiheit zu lassen, ich wolte eher morgen so ein gestrenger Mönch werden, und alle Klosterei so fest halten, als ich je gethan habe.“

Luthers Feindseligkeit ging so weit, dass er in der Vorrede zu „Justi Menii Buch vom Geist der Wiedertäufer“ sagt: „So ists ja gut rein deutsch, dass man nicht sagen kann, es sei nicht deutlich oder verständlich genug geredet: gleichwie die Wiedertäufer und die Sacramentsfeinde so schändlich deutsch reden, dass nicht allein ihre Theologia, sondern auch ihre Rede nicht wol zu verstehen ist, denn Gott schickt es zu unserer Zeit, dass der Teufel muss nicht gut deutsch reden, wie Karlstadt und Zwingli musten reden, dass mirs grosse Arbeit machte, ihre Rede zu verstehen.“

So ging auch Luther, der von dem Verhör der drei Maler

einen genauen Bericht erhalten haben muss, zu weit, wenn er in einem Brief an Brismann[1]) die Gesinnung der Angeklagten, welche durch den Verkehr mit Pfeiffer ihnen eingeflösst worden war, ganz allein auf Karlstadts und Müntzers Rechnung setzen will: „Der Satan gewinnt sosehr durch jene Propheten, dass schon einige Nürnberger Bürger Christum, das Wort Gottes, die Taufe, das Sacrament des Altares und die weltliche Obrigkeit verleugnen und nur Gott allein anerkennen. Deshalb sitzen sie gefangen im Kerker. Dahinaus geht in der That der Satan, der Geist des Altstedters (Müntzers) und Karlstadts.[2])

Lazarus Spengler, der Nürnberger Rathsschreiber[3]), hatte, wahrscheinlich auf den Wunsch des Rathes selbst, vertraulich bei Luther angefragt, wie gegen die Irrgläubigen zu verfahren sei. Luthers Antwort[4]) ist vom 4. Februar 1525 datiert und lautet: „Wiewol ich allezeit den Altstedtischen Geist verdacht habe, er werde da hinaus lencken, meinet ich doch nicht, dass schon solte geschehen seyn. Aber gut ists, dass solcher Greuel an Tag komme, damit solcher Geister Bosheit und Vornehmen bekannt und zu Schanden werde. Dass ihr aber nachfragt, wie sie solten zu straffen seyn, acht ichs auch noch nicht für blasphemos, sondern halte sie wie die Türken oder verlenckte Christen, welche nicht hat zu straffen weltliche Obrigkeit, sonderlich am Leibe; wo sie aber die weltliche Obrigkeit nicht wolten bekennen und gehorchen, da ist alles verwürkt, was sie sind und haben; denn da ist gewisslich Aufruhr und Mord im Herzen, da gebührt weltlicher Obrigkeit einzusehen, darinnen sich eure Herren ohn Zweifel wol wissen zu halten.“

III.

Wohin sich Hans Sebald Beham nach seiner Ausweisung aus der Vaterstadt zunächst gewendet haben mag, darüber fehlt alle Kunde.

Mit Sicherheit lässt sich nur annehmen, dass ihm zugleich mit Pencz vor 1528[5]) die Rückkehr nach Nürnberg wieder erlaubt wurde, da der Rath am 22. Juli 1528 eine Verordnung erliess, dass Sebald Beham und Hieronymus der Formschneider „bei eines Raths Straf die man an Leib und Gut gegen ihnen

---

[1]) In Act. Boruss. T. I. p. 799, bei Strobel S. 67 und 68.

[2]) „Huc scilicet it Satanas, spiritus Altsteteri et Carlstadii.“

[3]) Auch als Freund Dürers und durch dessen poetischen Wettstreit mit ihm bekannt.

[4]) Werke Luthers, Th. XXI, S. 85. Auch bei Strobel S. 68.

[5]) „Im Frühjahr 1525 bat Pencz den Rath, ihm die Strafe der Verbannung zu mildern. Weil er Reue zu erkennen gab, gestattete ihm der Rath, sich zu Windsheim niederzulassen. Jedoch soll er sich hüten, nach Nürnberg oder in sein Gebiet zu kommen, oder die geschworne Urfehde in irgend einem Punkte zu übertreten. Am 28. Mai 1525 entledigte ihn der Rath seines Bürgerrechts und aller Pflichten. Später jedoch ward ihm die Rückkehr gestattet.“ Baader, Beiträge II, S. 53 f.

woll fürnehmen[1]), sich enthalten, das abgemacht Büchlein von der Proportion, das aus A. Dürers Kunst und Büchern abhängig gemacht worden, in Druck ausgehen zu lassen, so lang bis das recht Werk, so Dürer vor seinem Absterben gefertigt, und im Druck ist, ausgeh und zu Licht bracht wird."

Mittwoch den 26. August erhielt Beham auf sein Bittgesuch gegen diese Rathsverordnung die ablehnende Antwort, es bleibe bei vorigem Bescheid, dass er von seinem Buche nichts drucken lassen dürfe, bis Dürers Buch im Druck vollendet herausgekommen sei.

Dürers Werke wurden schon bei seinen Lebzeiten, namentlich in den Jahren 1505, 1509, 1511 und 1512 copiert und nachgedruckt[2]), und nach Dürers Tode hatte dessen Witwe nicht minder gegen die Copisten und Nachdrucker zu kämpfen trotz des schon ihrem Manne von Kaiser Karl V. auf zehn Jahre gewährten Privilegiums.

Joachim Camerarius, Dürers Freund, welcher dessen vier Bücher von menschlicher Proportion ins Lateinische übersetzte (am Schluss der Übersetzung steht: Norimbergä excudebatur opus ästate Anni A Christo servatore genito M. D. x x x i j. In ädib. viduä Durerianä), sagt, in der Vorrede, es sei in die Öffentlichkeit gedrungen, dass ein Buch Dürers von der Proportion der Pferde erscheinen werde. Er wundere sich darüber, da Dürer wohl ein solches Werk angefangen, aber nicht vollendet habe, weil das Manuscript ihm durch die Treulosigkeit gewisser Leute entwendet worden sei, weshalb er das Unternehmen ganz aufgegeben habe. Der treffliche Mann habe genau gewusst, wer ihm dieses angethan, habe aber lieber den Schaden verschmerzt, als dass er, vor Gericht sein Recht suchend, von seiner milden und wohlwollenden Gesinnung abgelassen habe. Wie dem auch sei, er (Camerarius) werde nicht dulden, dass ein Machwerk, das eines so grossen Künstlers unwürdig sei, dem Dürer als Verfasser zugeschrieben werde. Auch seien vor einigen Jahren gewisse kleine Blätter mit deutschem Text erschienen, welche zusammengestoppelte und ungeschickte Regeln über den gedachten Gegenstand enthielten, und der Verfasser habe nicht einmal die Herausgabe derselben bereut (sed nisi admodum fallor, non semel penituit autorem editionis).

Camerarius zielt hier deutlich auf Behams kleines Werk, welches den Titel führt: Dises buchlein zeyget an vnd lernet ein mass oder proporcion der / Ross nutzlich iungen gesellen / malern vnd goltschmiedē. Sebaldus Beham Pictor noricus faciebat. HP. Am Schluss: Gedruckt zu nurmberg jm 1528 jar. Dasselbe erschien also noch im selben Jahre, als Dürers vier Bücher von menschlicher Proportion[3]) herausgekommen waren.

---

[1]) Ein klarer Beweis für die Anwesenheit Sebald Behams in Nürnberg; denn „die von Nürnberg lassen keinen henken, sie haben ihn dann." (Herzog Julius von Braunschweig).

[2]) Baader, Beiträge I, 10.

[3]) HJerin sind begriffen / vier bücher von menschlicher Proportion, durch Albrechten / Dürer von Nürenberg erfunden vnd be / schriben, zu nutz allen denen, so zu di- / ser kunst lieb tragen. / M. D. X X V i i j.

Beham sucht sich in der Vorrede zu dem Büchlein mit den Worten zu rechtfertigen: „Will die gebeten haben, die das ersuchen zu lernen, im besten aufzunehmen; denn es nicht eines andern [1]) Meinung ist, sondern ich hab es selbst ersucht und erfunden und auf das schlechtest (einfachste) den Jungen fürgemalt zu einer Lehren und Anfang weiter zu suchen."

Dass Beham die Idee zu seinem Büchlein von Dürer entlehnt hat, wie überhaupt auch die zu seinem spätern „Kunst- vnd Ler-Büchlein, Malen vnd Reissen zu lernen, nach rechter proporcion, mass vnd aus theilung des Cirkels, angehenden Malern vnd kunstbaren Werkleuten dienlich, zu Frankfurt bei Christian Egenolff 1546," unterliegt wohl keinem Zweifel; freilich war er durch die Verordnung des Rathes gezwungen, eine andere Constructionsmethode dabei anzuwenden, aber bei aller Vortrefflichkeit der Beham'schen Zeichnungen ist nicht zu verkennen, dass der Text dazu im Vergleich mit dem der Dürer'schen Werke unbedeutend und dürftig ist.

Mitschuldiger Behams war der Formschneider Hieronymus Resch [2]), welcher Dürers meiste „Risse" und namentlich die Ehrenpforte, wahrscheinlich auch den Triumphwagen Maximilians in Holz geschnitten hatte. Hieronymus Resch war einer der vorzüglichsten Formschneider seiner Zeit; kein Wunder daher, dass ungeachtet des von ihm begangenen Unrechts Dürers Witwe für das nachgelassene Werk ihres Mannes die Holzstöcke dazu von jenem schneiden und abdrucken liess, wie es am Schlusse des Werkes heisst: Gedruckt zu Nürnberg durch Jeronymus Formschneyder auff verlegung Albrecht Dürers verlassen wittib im jar von Christi gepurt 1528, am letzten tag Octobris.

Die Witwe Dürers musste, wie schon erwähnt, fortwährend bei dem Nürnberger Rath um Schutz gegen die Copisten und Nachdrucker der Werke ihres Mannes nachsuchen, trotz aller kaiserlichen Privilegien. So wollte auch Hans Guldenmund Dürers Triumphwagen nachmachen und hatte schon die Holzstöcke dazu angefertigt. Die Witwe erwirkte vom Rathe folgenden Erlass dagegen: „Hansen Guldenmund soll man verpieten Albrechten Dürers Wittib Ires Hauswirts Triumpfwagen nicht nachzumachen. Doch soll man der Dürerin rathen, ob sie des Guldenmunds gemachte form umb 10 fl. zu sich bringen mocht, so wollt ein rath zu ir günstigen willen den halbtheil daran geben. Act. Samstag 4. May 1532. Math. Löffelholtz. J. Tucher." [3])

---

[1]) Dürers!

[2]) Resch scheint nur ein Beiname dieses Künstlers gewesen zu sein. In dem Verzeichnis der Nürnberger Formschneider, welches J. Baader nach archivalischen Urkunden gibt (Beiträge I, S. 5), wird er Jeronymus Andree (1523) genannt. Auf seinem Grabstein auf dem St. Johanniskirchhofe war überdies die Inschrift zu lesen: „A. D. 1556. jar den 7 tag May verschid der Erbar Jeronymus Andre Formschneider, dem got genad. A.

Vergl. Passavant, Peintre-graveur, I, p. 79, Anmerkung.

[3]) Noris 1833 S. 8. Passavant, Peintre-graveur III. p. 171.

Im allgemeinen lässt sich zur Entschuldigung der Copisten und Nachdrucker jener Zeit sagen, dass dazumal das Nachstechen und Nachdrucken noch nicht als entehrender, an fremdem Eigenthum begangener Raub galt, und dass sehr ehrenwerthe Künstler die Arbeiten anderer copierten. Aus den Acten des Reichskammergerichts zu Wetzlar [1]) ist ersichtlich, dass der am frühesten zu Frankfurt a. M. ansässige Buchdrucker, Christian Egenolff, für welchen Sebald Beham nach seiner Niederlassung in Frankfurt arbeitete, schon 1533 von dem Buchdrucker Johann Schott zu Strassburg verklagt wurde, weil er des letzteren von dem Maler zu Strassburg Hans Wyditz für den Holzschnitt gezeichnetes Kräuterbuch trotz der für dieses Werk ertheilten kaiserlichen Privilegien habe nachschneiden lassen und nachgedruckt habe. Egenolff vertheidigte sich mit Geschick; der Ausgang des Rechtsstreites ist jedoch aus den Acten nicht ersichtlich. Aus diesem aber wie aus verschiedenen andern derartigen Processen geht hervor, wie langsam sich das Gerichtsverfahren hinschleppte, wie die Advokaten ihre Clienten ausbeuteten und wie unsicher und unklar die Richter in den meisten Fällen waren, so dass natürlich die Parteien endlich ermüdet und getäuscht wurden, weil im römischen Recht selbstverständlich kein einziges auf Plagiat und Nachdruck anzuwendendes Gesetz zu finden war.

Als ein weiterer Beweis für den erneuten Aufenthalt Sebald Behams in Nürnberg gilt sein aus sechs Blättern bestehender Holzschnitt vom Jahre 1528, das Bauernfest zu Megeldorf (Mögeldorf), einem zu dem damaligen Gebiete Nürnbergs gehörenden Pfarrdorf an der Pegnitz.

Vorher war schon zu Nürnberg, gedruckt durch Hans Wandereisen, ein interessantes Buch erschienen, welchem nur ein besserer Formschneider zu wünschen gewesen wäre, nämlich „Das Bapstthumb mit seinen Gliedern abgemalet und beschrieben. Mit einer Vorrede und Nachrede D. M. Luthers. Anno M. D. XXVI. In Fol. — Dieses Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit enthält in seinen Holzschnitten genaue Abbildungen des Costüms der gesamten Hierarchie, ohne satirischen Beigeschmack, während die dieselben begleitenden Verse eines unbekannten Dichters bittern Tadel enthalten. Diese Beham'schen Holzschnitte, welche auf ähnliche dem Lucas Cranach zugeschriebene folgten, ohne jedoch Copien derselben zu sein, haben offenbar Jost Amman als Vorbilder zu seinem Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit gedient.

Im Jahre 1529 wurde Beham zum zweiten Mal aus Nürnberg ausgewiesen.

Wenn man auch, wie Rosenberg, die Notiz Sandrarts[2]): „Weil er

[1]) Der Büchernachdruck im 16. Jahrhundert. Aus Acten des Reichskammer-Gerichts. Von Dr. P. Wigand. Wetzlar'sche Beiträge 1833. S. 270 f.

Vergl. die Darstellung dieses Processes nach Acten des Frankfurter Archivs in Dr. H. Grotefends Christian Egenolff. Frankfurt a. M. 1881. Seite 16. f.

[2]) Teutsche Akademie, MDCLXXV, S. 233.

aber zimlich liderlich gelebt, und allerlei ungeschickte (unschickliche) Sachen gebildet, hat er sich von Nürnberg nacher Frankfurt gemacht," u. s. w. als „Anekdote, der wenig Gewicht beizulegen ist", anzusehen geneigt wäre, so ist doch ein anderes Zeugnis nicht so gering zu achten, dass es, als keinen Glauben verdienend, bei Seite zu schieben wäre, um so mehr, als es von einem Manne ausgeht, welcher möglicherweise ein Nachkomme derselben Nürnberger Familie war, welcher die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham entstammten. Vielleicht hat er sogar aus dieser Rücksicht absichtlich die betreffende Notiz lateinisch niedergeschrieben, um sie dadurch dem Verständnis seiner Umgebung unzugänglich zu machen. Es ist dies der „Zoll- und Waagemeister" zu Nürnberg, Paul Behaim, welcher 1618 ein handschriftliches Verzeichnis seiner Sammlung von Kupferstichen in deutscher Sprache anfertigte [1]), mit Ausnahme der erwähnten Bemerkung, die ein Unbefangener ebenso gut deutsch abgefasst haben würde. Es handelt sich um den Kupferstich vom Jahre 1529 (Bartsch No. 152), welcher ein nacktes Liebespaar darstellt, das vom Tod überrascht wird. Die Stelle in der Handschrift, welche sich im Berliner Kupferstichcabinet befindet, lautet: „Der Doth hinter zwei nackendten menschen vnnd einem Kindt, propter quam picturam Sebaldus Beham civitate fuit ejectus."

Beham, der wahrscheinlich wie Georg Pencz nur auf Widerruf vom Rathe wieder zu Gnaden angenommen worden war, gab mit diesem Kupferstich, den er gewiss nicht bloss an einzelne Kunstliebhaber verkaufte, sondern öffentlich feil halten und, um Geld damit zu verdienen, so viel als möglich verbreiten liess, ein öffentliches Ärgernis, welches die lateinische Beischrift des Kupferstichs (auf einer Tafel links): „Ho: Mors ultima linea rerum" in den Augen des Raths nicht gut machen konnte, um so mehr, da dem gewöhnlichen Bürger nur die Darstellung in die Augen fiel; die lateinische Beischrift mit ihrer sehr vagen Moral konnte er nicht verstehen. Die Behauptung Rosenbergs ist durchaus ungegründet, dass, so grossen Anstoss eine solche Darstellung Anno 1618 der Moralität auch erregen mochte, die Zeit Behams sich derartigen Producten gegenüber naiver verhalten habe, „welche trotz ihres obscönen Gegenstandes immerhin einen moralischen Gedanken zum Ausdruck brachten." Die harmlose Zeit, als Dürer noch in seinen Briefen aus Venedig (1506) den Wilibald Pirkheimer mit seinen „Pulschaften" aufziehen konnte, war längst vorüber. Gerade Pirkheimer, welcher nach dem Tode seiner Gattin nicht sehr sittenrein lebte, hat sich den Glanz eines edeln, hochherzigen Charakters dadurch getrübt, dass er seinen Gegner, Dr. Christoph Scheurl II., verleumderischer Weise des Ehebruchs beschuldigte, um ihn bei

---

[1]) Verzeichniss allerley Kunst von alten Niederlendischen, Teutschen, Italienischen, Franzosischen vnnd andern gueten Meistern, in Kupfer vnnd holtz an tag gegeben, collegirt vnnd zusammengebracht durch Paulus Behaim juniorem 1618. 9. Decembris. Er war geboren 1592 und starb 1637.

dem Rathe zu verdächtigen. Solches geschah gegen Ende des Jahres 1528 [1]). Der Rath sah sich oft genöthigt sittlichen Ausschreitungen entgegenzutreten, um nicht den Gegnern der Reformation Anlass zur Anklage zu geben, dass in Folge der religiösen Neuerungen auch alle Schranken der Ehrbarkeit und Sitte überschritten würden. So verbot 1526 der Rath, um dem Sittenverfall zu steuern, allen Spielleuten, „welche die Hochzeiten hier mit ihren Instrumenten, Musikalien und anderem Kurzweil“ zu besuchen pflegten, ernstlich aller schamloser, grober und unzüchtiger Lieder, Sprüche und Reime sich zu enthalten. Ebenso wenig durfte der Schembart und das Tanzen der Metzger zur Fastnachtzeit stattfinden [2]). Ähnliche Verbote ergingen 1529. Die Stadtknechte mussten solche die „mit den schändlichen Instrumenten“ umgingen und damit Veranlassung zur Leichtfertigkeit gaben, ohne Schonung ins „Loch“ führen [3]). Einige Eheleute hatten im gemeinen Hause (Frauenhause) gezecht und wurden deshalb „vor die Fünf“ citiert, jene aber, welche bei Weibern verdächtig gefunden worden, führte man ins „Loch“. Nicht bloss unsittliche Darstellungen wurden verboten und confisciert. Oben wurde schon erwähnt, dass 1524 dem Maler Hans Greiffenberger strenge Strafe angedroht wurde wegen der den Papst verspottenden Bilder, welche der Rath Schandgemälde nannte. Im Jahr 1530 erging ein Verbot der öffentlich feilgehaltenen gehässigen Gemälde (Holzschnitte) „über den Cardinal (Campeggio?) und Dr. Eck.“

Der Rath verfuhr diesmal offenbar um so strenger gegen Sebald Beham, da er, welcher sich schon bei seiner ersten Ausweisung „so gantz gotlos vnd haidnisch erzaigt“ hatte, im Rückfall begriffen war [4]).

Wie unnachsichtig der Nürnberger Rath die Censur übte, davon noch folgendes Beispiel. Andreas Osiander, Prediger zu St. Lorenz, hatte ein Büchlein herausgegeben unter dem Titel: „Eyn wunderliche Weyssagung, von dem Babstumb, wie es yhm biss an das endt der welt gehn sol, jn figuren oder gemäl begriffen, gefunden zu Nürmberg ym Cartheuser Closter, und ist seher alt.

[1]) Soden S. 314 f.
[2]) Soden S. 270.
[3]) Soden S. 322.
[4]) Dem Papst Clemens VII. kann man nicht die bigotte Prüderie eines Pius V. vorwerfen, der das Weltgericht Michelangelos wegen der Nacktheit der Gestalten ganz vernichten lassen wollte, und später wenigstens stellenweise durch Danielle Ricciarelli da Volterra übermalen liess, welcher dafür den Beinamen bracchettone (Hosenmacher) erhielt. Allein Clemens VII. liess doch Marcantonio Raimondi wegen der unzüchtigen Kupferstiche, welche er nach den Zeichnungen des Giulio Romano gemacht hatte, einkerkern. Der berühmte Künstler verdankte seine Befreiung nur den Bitten des Cardinals Ippolito de' Medicis und des Baccio Bandinelli. Der ruhmredige und verlogene Pietro Aretino, welcher selbst das Ärgste in obscönen Schriften leistete, aber allerdings bei Papst und gekrönten Häuptern in Gunst stand, schreibt sich in einem Briefe (vom 19. December 1537) an Battista Zanetti di Brescia, Cittadino Romano, die Befreiuung Marcantons zu.

Eyn vorred, Andreas Osianders. Mit gutter verstendtlicher ausslegung, durch gelerte leut, verklert. Welche, Hans Sachs yn teutsche Reymen gefasst, und darzu gesetzt hat. ym M. D. x x v i j Jar." Am Schluss: „Gedruckt durch Hans Guldenmundt." Einem Protokoll vom 27. März 1527 zufolge wurden Osiander und der Verleger ernstlich verwarnt; dem letzteren wurde sogar aufgegeben, die vorräthigen Exemplare samt den von ihm geschnittenen Formen auf das Rathhaus abzuliefern; auch wandte sich der Rath nach Frankfurt mit dem Ersuchen, „auf solche Büchlein Achtung" zu haben und dieselben auf seine Kosten aufkaufen zu lassen. Dem Hans Sachs aber ward der Bescheid, „an solches Büchlein habe er die Reimen gemacht; nun sei solches seines Amtes nicht, gebühre ihm auch nicht, und es sei des Rathes ernster Befehl, dass er seines Handwerks und Schuhmachens warte, sich auch enthalte, einige Büchlein oder Reimen hinfüro ausgehen zu lassen, sonst werde der Rath nach Nothdurft gegen ihn handeln"[1]).

Wohl selbstverständlich gedachte Sebald nach seiner zweiten Ausweisung aus Nürnberg nach München zu gehen, wo inzwischen sein Bruder Barthel Herzog Wilhelms IV. Hofmaler geworden war. Dass Sebald sich auf der Wanderschaft nach München zunächst einige Zeit in Ingolstadt aufgehalten habe, weil in dem 1530 daselbst erschienenen Werke Johann von Ecks „Christenliche Aussleguug der Euangelienn," etc. sich 41 Holzschnitte (ohne Monogramm) befinden, deren Zeichnung an die Manier Behams erinnert, so dass sie wohl von ihm herrühren kann, ist eine Conjectur, welche viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, der aber wie allen Vermuthungen von dem Wanderleben Sebald Behams seit 1529 bis zu seiner Niederlassung in Frankfurt die urkundliche Beglaubigung fehlt.

So wissen wir nichts Näheres von dem Wiedersehen der beiden Brüder, von dem Leben Sebalds in München und von seinem Weggang aus dieser Stadt, wo er sich wegen der dort und namentlich am Hofe herrschenden streng katholischen Richtung, welcher sein Bruder sich accommodiert zu haben scheint, vielleicht nicht wohl fühlen mochte. Den einzigen Anhalt geben uns die Daten seiner Werke.

Am 10. Juni 1530 wohnte Sebald bei München dem kriegerischen Feste bei, welches Karl dem Fünften zu Ehren bei seinem Einzuge abgehalten wurde, als er sich endlich nach seiner Krönung durch Clemens VII. in San Petronio zu Bologna nach Augsburg begab.

Beham verewigte dies Fest durch einen Holzschnitt. Die Genauigkeit der Darstellung in fünf Blättern, welche ganz der Schilderung in Sebastian Francks Chronik entspricht, und die Ansicht von München, die sich links auf dem Holzschnitt befindet, lassen annehmen, wie schon Bartsch sagt, dass Sebald Beham das

---

[1]) Soden S. 279 f. — J. Tittmann, Spruchgedichte von Hans Sachs, etc. S. XXVII f.

festliche Manöver und die Stadt nach der Wirklichkeit aufgenommen hat. Es war dies ein Erinnerungsblatt, das gewiss viel gekauft wurde und dem Künstler Geld einbrachte.

Ganz haltlos ist Rosenbergs Meinung, dass Sebald Beham 1531 sich wieder in Nürnberg befunden habe, weil er in dem sogenannten Beham'schen Gebetbuch[1]) des Cardinals Albrecht von Brandenburg sechs Miniaturen, der Nürnberger Illuminist Nikolaus Glockenton deren zwei gemalt hat.

Am Schluss des mit künstlerischem Schmuck reich ausgestatteten Missales[2]), welches Albrecht von Brandenburg bei Nikolaus Glockenton in Nürnberg bestellt hatte, befindet sich die Inschrift: ICH NICKLAS GLOCKENDON ZU NURENBERG HAB DISSES BHUCH ILLUMINIRT UND VOLLENT IM JAR 1524.

Dass dieses Missale wirklich in Nürnberg von N. Glockenton gemalt wurde, wird ausser dieser Inschrift noch durch den von Dürer an den Kurfürsten Albrecht in Mainz gerichteten Brief[3]) bezeugt: „1523 am Freidag nach egidy. Gnedigster Her awf Churfürstlichen gned. schreiben vnd begern hab Ich E. G. befelch nach gehandelt mit dem Iluministen Nicklas Glockenthan des Mespuchs halben. Aber er hatz noch nicht gefertigt, vnd sagett mir er hett noch siben grosser materien mit sambt siben der grösten busthaben zu machen. Awch wolt er mir kein zeit stimmen wen sy fertig sölten werden. Sagett wo man im nit weiter gelt wolt schicken so müst er aws Nott Narung halben E. G. arbeit ligen lassen vnd andre arweit machen dan er hett kein zerung im haws. hab dorauf weiter nit mit Im kunnen handeln, dan des Ich In awf das höchst gepetten er wölle awf das fürderlichst doran machn“ etc.

Dagegen schrieb der Cardinal eigenhändig auf die erste Seite des Beham'schen Gebetbuchs: Anno Domini MDXXXI completum est praesens opus Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis moguntinus manu propria scripsit, gleichsam als Bestätigung, dass das Werk in seiner Gegenwart vollendet worden sei. Dieselbe Aufzeichnung mit demselben Datum befindet sich auch auf der ersten Seite des Glockenton'schen Gebetbuchs[4]), so dass die Vermuthung viel näher liegt, Albrecht habe die beiden Künstler nach Aschaffenburg, der Sommerresidenz der Mainzer Kurfürsten, oder nach Mainz selbst zur Ausschmückung dieser beiden Gebetbücher berufen, als die, dass der Rath zu Nürnberg Sebald Beham nach seiner zweiten Ausweisung ohne Bedenken dort wieder zugelassen habe, um so mehr als Beham sich um diese Zeit oder bald darauf in Frankfurt niedergelassen haben muss. Die berühmte Tischplatte des Cardinals, welche Beham 1534 malte und die er wegen der Darstellung des Kurmainzer Hofs und der Magdalena[5]) Rüdinger als Bathseba nur in Mainz ausgeführt haben kann, deutet sogar auf

[1] u. [2]) In der königlich bairischen Hofbibliothek in Aschaffenburg.
[3]) Reliquien von Albrecht Dürer S. 53 f.
[4]) Ebenfalls in der königl. Hofbibliothek zu Aschaffenburg.
[5]) Rosenberg nennt sie „Margaretha.“

einen zweiten Aufenthalt in der goldnen Stadt am Rhein hin, wohin der Cardinal ihn wahrscheinlich von seinem neuen Wohnsitze Frankfurt noch einmal kommen liess.

Ebenso wenig stichhaltig ist der zweite Beweis Rosenbergs, dass Beham wiederum sich in Nürnberg aufgehalten habe, weil seine sieben Planeten, Holzschnittblätter vom J. 1531, deren Idee er den Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstichen entnahm, in Nürnberg durch Albrecht Glockenton gedruckt worden seien.

Auch auf der Dorfkirchweih vom J. 1535 mit dem Monogramm mit B, also von Beham in Frankfurt gezeichnet, steht die Adresse: „Albrecht Glockendon, Illuminist zu Nürmberg bey dem Sunnenbad; Beham ist aber gewiss nicht von Frankfurt nach Nürnberg gereist, um diesen Holzschnitt dort drucken und verlegen zu lassen. Er hatte dies nicht nöthig, weil immer ein reger Verkehr zwischen Frankfurt und Nürnberg war. Wenn Jost Amman und Virgil Solis jedesmal wegen des Abdruckes der nach ihren Zeichnungen geschnittenen Holzstöcke, womit Sigmund Feyerabend die in seiner Officin gedruckten Werke schmückte, von Nürnberg nach Frankfurt hätten wandern müssen, so würden sie mehr Zeit auf der Landstrasse zugebracht haben, als sie bei ihrem unermüdlichen Fleiss in ihrer Arbeitsstube hätten entbehren können.

Die alte Tradition, welche schon J. von Sandrart andeutet und die K. H. von Heinecke des Näheren bespricht[1]), dass Beham, sobald er in Frankfurt ansässig war, das P seines Monogramms HP, mit dem er seine Arbeiten noch 1530 bezeichnete, in ein B umgewandelt hat, verdient allen Glauben. Drei Vasen, Vorlegeblätter für Goldschmiede (Bartsch 239, 240 und 242), tragen das Monogramm HP unten links, die Jahreszahl 1530 rechts; sein erster Frankfurter Kupferstich (Bartsch 242), eine hohe, reich verzierte Vase, an deren Fusse zwei ornamental behandelte Genien sich befinden, ist unten mit dem Zeichen HB und der Jahreszahl 1531 versehen[2]).

Rosenberg meint, mit der Umwandlung des P in B in seinem Handzeichen habe Beham vielleicht den Anfang einer neuen Periode seines Lebens bezeichnen wollen; strenger und ernster ist Hans Sebald, dessen „Vorstellungen“, wie Hüsgen sagt[3]), „meistens ins Lustige liefen“, nicht worden, im Gegentheil schuf er gerade in Frankfurt die Mehrzahl seiner trefflichen humoristischen

---

[1]) Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes, avec une Notice détaillée de leurs Ouvrages gravés. Tome II, Lettre B, Page 340. Vergl. Hüsgen, Artistisches Magazin, S. 25 f.

[2]) Der älteste der mit Jahrszahlen bezeichneten Kupferstiche ist von 1518, ein kleines Brustbild eines Mädchens, mit dem P im Zeichen (Bartsch 204). Die letzte Arbeit vor Behams Tode trägt das Zeichen HB 1549; es ist der Kupferstich (Bartsch 145), welcher durch sinnbildliche Darstellung mit der lateinischen Inschrift „Impossibile“ und noch einer deutschen vor vergeblicher, an unmögliches Unternehmen verschwendeter Kraftanstrengung warnt.

[3]) Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen S. 11.

Arbeiten, ja sogar fünf seiner freiesten Blätter (Bartsch 146, 158, 163, 214 und den Bartsch unbekannten Kupferstich „Amnon und Thamar“, welchen Gegenstand zu behandeln ihn offenbar die Lektüre des 2. Buches Samuelis veranlasste, welches er vorher schon studiert hatte, um aus ihm den Stoff zu den Bildern auf der Tischplatte Cardinal Albrechts zu schöpfen). Wohl aber wird Beham schon in München gelernt haben, mit der Äusserung seiner religiösen Meinungen vorsichtiger zu sein.

Der Grund der Umwandlung des P in B in seinem Monogramm ist einfach der, dass in Oesterreich und Franken sich der althochdeutsche Anlaut p länger gehalten hat, als z. B. im Maingau und in der Wetterau [1]). In den Namen Auersperg, Puchner, Pirkheimer, Paumgartner u. a. erhielt sich gleichfalls der althochdeutsche Anlaut. Für Böheim (Böhmen) schreibt der Chronist Ottokar (gewöhnlich von Horneck genannt) Pehaim, der österreichische Wappendichter Peter der Suchenwirt (um 1400) Pehaim, Pehem, Pehaimlant; in Urkunden des 15. Jahrhunderts steht Pehem oder Behem. Peham, Böheim, Beham oder Behem hiess übrigens auch der Einwohner des Landes und war ein nicht seltener, in Nürnberg sogar häufig vorkommender Familienname.

IV.

Dr. G. L. Kriegk hat sich das Verdienst erworben, alle Nachrichten, welche von dem Leben Hans Sebald Behams in Frankfurt a. M. in den Urkunden dieser Stadt aufzufinden waren, zusammenzutragen. Gwinner hat dieselben dem Nachtrag zu seinem Buche[2]) einverleibt.

Christian Egenolff, der erste Buchdrucker, welcher in Frankfurt seinen festen Wohnsitz nahm, wurde nach seiner Entlassung aus dem Strassburger Bürgerverbande definitiv schon am 27. December 1530 als Frankfurter Bürger aufgenommen, wiewohl er erst am 9. April 1532 den Bürgereid schwor [3]).

Bald nachdem sich Hans Sebald Beham in Frankfurt niedergelassen hatte, muss er sich mit Egenolff in Verbindung gesetzt haben, da 1533 in dessen Verlag seine Holzschnitte zum alten Testament (Bartsch 1—73) erschienen, und zwar unter dem Titel:

„Biblisch Historien Figürlich fürgebildet durch den wolberümpten Sebald Beham von Nürnberg HSB. Zu Frankfurt am Meyn bei Christian Egenolff.“ 8° Auf dem letzten Blatte steht die Jahrszahl MDXXXIII. [4]).

---

[1]) Althochdeutsch lautet Bach pah, Berg perac, Bier pior, Birke piricha, Burg puruc, purc, etc.

[2]) Dr. Ph. Fr. Gwinner, Senator und Syndikus, Zusätze und Berichtigungen zu Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankf. 1867, S. 6—8.

[3]) Vergl. die vortreffliche, aus den Quellen des Frankfurter Stadtarchivs geschöpfte Abhandlung: „Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt a. M. und seine Vorläufer. Von Dr. H. Grotefend, Stadtarchivar. Frankfurt a. M., K. Th. Völckers Verlag. 1881.

[4]) Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 63) bemerkt dazu: „Diese Ausgabe von 1533, welche ich sonst nirgends erwähnt gefunden habe,

Rosenberg kennt diese Ausgabe nicht und führt die „Chronica, Von an- und abgang aller Weltwesen, etc. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, bei Christian Egenolffen 1534. 4°", zu welcher dieselben Holzstöcke, wie auch zu den folgenden Ausgaben der Bibel, verwendet wurden, als die editio princeps an.

Es geschah nicht selten, dass der kunstliebende Kurfürst Albrecht II. von Mainz die bedeutendsten Künstler seiner Zeit, z. B. Dürer, Grunewald, Cranach [1]) u. a. an seinen Hof kommen liess, um ihnen die Ausführung von Gemälden aufzutragen. So berief er auch sehr wahrscheinlich Sebald Beham 1534 von Frankfurt nach Mainz, damit dieser nach eigener Anschauung des kurfürstlichen Hofes mit seinen Compositionen die viereckige Tischplatte schmücke, welche, von den Franzosen geraubt, jetzt im salon carré des Louvre zu sehen ist.

Dieselbe, fast ein Quadrat, wird durch zwei Diagonalen, welche mit den Wappen der zur Zeit unter der Herrschaft des Cardinals stehenden Städte, Ortschaften u. s. w. in reicher Ornamentik geziert sind, in vier dreieckige Felder getheilt. Die Malerei ist noch ganz in Dürers Stil und in einem warmen, klaren Tone gehalten.

Auf dem ersten Bilde (nach II. Samuelis C. 10, V. 17–19) kehrt der siegreiche David an der Spitze seiner Reisigen und

---

dürfte die erste und äusserst selten sein; sie hat, ausser den kurzen Überschriften der einzelnen Holzschnitte, die immer auf beiden Seiten des Blattes gedruckt sind, keinen Text. Das mir vorgelegene Exemplar ist leider defect; es zählt, einschliesslich des Titels, nur 65 Holzschnitte; die Bogen C und D mit je acht Darstellungen fehlen."

[1]) Matthäus Grunewald schuf für Albrecht von Brandenburg seine vorzüglichsten Werke, welche durch Porträtdarstellungen häufig in persönlicher Beziehung zu dem Mainzer Kurfürsten stehen. So ist auf einer der fünf Tafeln, welche sich jetzt in der Pinakothek in München befinden, Albrecht selbst als heiliger Erasmus, seine Geliebte Magdalena Rüdinger als Maria Magdalena, Schwester des Lazarus in überlebensgrossen Figuren gemalt. Dieselben Heiligen in ähnlicher Porträtdarstellung von M. Grunewald sind in der Gemäldesammlung des Schlosses zu Aschaffenburg zu sehen. Dürer soll zwei andere Geliebte des Cardinals, Käthe Stolzenfels, Tochter eines Waffenschmieds, und Ernestine Mahandel, eine Bäckerstochter, als Loths Töchter gemalt haben. Grunewald malte die Käthe als die heilige Katharina in der mystischen Verlobung und dazu Frau Maria von Gemmingen als Madonna. Da diese beiden Bilder, welche die Kapelle der Martinsburg zierten, verschollen sind, so waren sie möglicherweise unter der Zahl der Gemälde, welche in den Jahren 1631 und 1632 von den Schweden geraubt wurden und sämtlich auf der Reise zur See zu Grunde gingen. N. Müller (die sieben letzten Kurfürsten von Mainz, etc. Mainz 1846, S. 9) erzählt aus eigener Anschauung und Erfahrung Folgendes: „Die Ernestine Mahandel liess er (Albrecht) von Lucas Cranach als heilige Ursula und, zum Seitenstücke dazu, sich selbst als heiligen Martinus malen. Die beiden letzten Gemälde waren lange im Dom aufbewahrt, kamen dann bei der allgemeinen Zerstörung in eine Gerümpelhalle und von da durch eine Auction in die Hände unseres gelehrten Franz Joseph Bodmann. Zwei sehr werthvolle Gemälde des Meisters; sie waren leicht beschädigt und mir zur Restauration übergeben: was später aus ihnen geworden, ist mir unbekannt geblieben." — Im Königl. Museum zu Berlin befindet sich das Bildnis Albrechts, in ganzer Figur, als heiliger Hieronymus, gemalt von Lucas Cranach, vom Jahr 1527 (Nr. 589)

Landsknechte aus der Schlacht gegen die Syrer zurück und wird vor Jerusalem von festlich gekleideten Jungfrauen begrüsst.

Auf dem zweiten Felde ist der Hof eines Renaissance-Palastes dargestellt, in dessen Bassin die Bathseba mit ihren Frauen badet. König David belauscht sie von einem Balkone, während Albrecht, umgeben von Geistlichen und Rittern, an der Brüstung des Bassins steht und zuschaut. Damit der Humor nicht fehle, treibt ein Narr seine derben Scherze mit Bathsebas Frauen. In Bathseba selbst ist, wie erwähnt, Magdalena Rüdinger, die Geliebte Albrechts, dargestellt. Der Künstler hat sich selbst in einem schwarzen Pelzmantel, in der Rechten einen Zirkel, mit der Linken auf eine Tafel mit lateinischer Inschrift gestützt, hinter einer Brüstung stehend abgebildet.

Auf die Darstellung von II. Samuelis C. 11, V. 2 folgt die von C. 11, V. 14—17, der Tod des Uria vor der Mauer der Festung Rabba, welche im Hintergrund bestürmt wird. Im Vordergrund befindet sich das Feldlager der als Landsknechte costümirten Israeliten.

Das vierte Feld hat zum Gegenstand die Busspredigt des Propheten Nathan (II. Samuelis C. 12, V. 1—14).

Beham erlangte, wie gar mancher andere Künstler oder Gewerbtreibende, der sich zuvor längere Zeit als Beisasse in Frankfurt aufgehalten hatte, erst spät, nämlich am 14. October 1540 das Frankfurter Bürgerrecht.

Im Jahre 1544 stach Beham sein Wappen [1]; es ist dies ein dreigetheilter Schild mit Sparren und drei kleinen Wappenschilden, darüber ein Helm nebst Helmdecke. Die Helmzier besteht nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, aus zwei Elefantenrüsseln, sondern aus den als Helmschmuck gar häufig vorkommenden, heraldisch gezeichneten Büffelhörnern, und scheint ganz willkürlich von Beham gewählt worden zu sein. Offenbar setzte er mit Genugthuung um das Wappen die Inschrift: Seboldt Beham von Nurmberg Maler iecz wonhafter Burger zu Francfurt, und diese Genugthuung ist begründet, denn schon 1479 war Peter Schöffer, der doch in Mainz ansässig war und ausser Fusts Haus „zum Humbrecht“, welches ihm als Erbtheil seiner Frau zufiel, seit 1476 noch ein ansehnliches Gebäude in Mainz, den „Hof zum Korb“, durch Kauf besass, auch Frankfurter Bürger geworden, um als solcher des Schutzes und der Vortheile zu geniessen, welche ihm die freie Reichsstadt durch ihr Ansehen gewähren konnte. So z. B. nahm sich auch der Rath Peter Schöffers an, als dieser in Gemeinschaft mit Konrad Hencke (Henckus, Henlif) 1480 eine Schuldforderung an die Witwe des Lübecker Bürgers Hans Bitz geltend zu machen suchte.

Beham stand mit dem Frankfurter Rath in guten Beziehungen. Am 28. April 1547 wurde ihm über der Leonhardspforte eine

[1]) Es ist dies eigentlich nur das allgemeine Malerwappen.

städtische Wohnung um den jährlichen Zins von vier Gulden eingeräumt [1]).

Nachdem seine erste Gattin Anna gestorben war, verheiratete er sich, ein Jahr vor seinem Tode, zum zweiten Mal, aber nicht, wie es scheint, mit einer Frankfurter Bürgerstochter, denn im Copulationsbuche steht, seine Verehelichung betreffend, folgender Eintrag: „Getraut 16. October 1549: Sebold Behem, ein Kunstmaler, und Elisabeth, Matthes Wolff des Schuhmachers von Büdingen Tochter."

Es war nichts Ungewöhnliches, dass in Reichsstädten wie Augsburg, Nürnberg und Frankfurt Künstler dem Rathe ein Product ihres Fleisses verehrten und dafür ein Geldgeschenk erhielten [2]). Zum Neujahr 1550 hatte Beham dem Rath ein Bild überreicht, welches sodann die alte Rathsstube im Römer zierte; ihm wurden dafür 12 Thaler verehrt [3]). Leider ist das Bild, wofür er am 23. Januar das Gegengeschenk erhielt [4]), spurlos verschwunden.

Sebald Behams Todestag, als welchen Georg Neudörffer den 22. November 1550 bezeichnet, kann urkundlich nicht festgestellt werden, da die protestantischen Sterberegister der Stadt Frankfurt a. M. erst mit dem Jahre 1565, die katholischen noch viel später beginnen.

Im Januar 1551 bat Behams Witwe um Belassung ihrer Wohnung auf der Leonhardspforte bis zu Ostern. Die nachgesuchte Frist wurde bis vierzehn Tage nach Ostern, und sofern es von Nöthen sein sollte, bis Walpurgis, also weiter als gebeten war, erstreckt, und der Witwe überdies eine Schuld für Bauholz erlassen, welches ihr verstorbener Ehemann zum Zweck einer baulichen Veränderung in der Wohnung auf dem Leonhardsthor dem Brückhof (damaligen städtischen Bauhof) entnommen hatte.

In dem sogenannten Confessionale, welches die Verhör-Pro-

---

[1]) Lersners Angaben (II. Appendix S. 235) sind unrichtig und beruhen wahrscheinlich nur auf denen Sandrarts.

[2]) Dürer verehrte dem Nürnberger Rathe 1526 seine berühmten zwei Tafeln, Petrus und Johannes, Paulus und Marcus darstellend. Baader verzeichnet eine grosse Anzahl von dergleichen Verehrungen. Auch Musiker erhielten für ihre dem Rath überreichten Compositionen eine Gratification, z. B. der Componist Valentin Hausmann, als er „ethliche Cantiones dedicirt (Lersner II, B. II Cap. V S. 18). Der Capellmeister Johann Andreas Herbst, geb. 1588 zu Nürnberg, von 1628 bis gegen 1640 in Frankfurt, später in Nürnberg thätig, widmete dem Frankfurter Rath seine Musica Practica Sive Instructio pro Symphoniacis (eine Gesangsschule „auff jetzige Italienische Manier"); auf dem Vorsetzblatt des in Schweinsleder gebundenen Dedicationsexemplars in 4° steht handschriftlich: „Dieses Tractetlein ist Donnerstags den 12. May 1642 E. E. Rath praesentirt, Vnd der Author mitt 30 Reichsthalern remuneriret worden."

[3]) In den Stadtrechnungen von 1549 heisst es: „Joh. Sebolten Behamen vf des Rats Beschluss 12 Taler verert für die gemahlt Tafel, so oben in der alten Ratstuben angehefft vnd mit Reimen verfasst ist." (Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. S. 65).

[4]) Nach dem Bürgerbuch Fol. 117 lautet der Beschluss: „Meister Sebolten Beham sol man für die erenpfort, so er einem Erbaren Rat zum newen Jar geschenckt, so gut als 12 taler verehren." (Gwinner, Zusätze und Berichtigungen S. 6).

tokolle v. 1546—1550 enthält, kommt H. Sebald Beham nicht vor, und hat daher der Behörde nie Anlass gegeben, Strafen über ihn zu verhängen. Im Gegentheil ersehen wir aus Obigem, dass der Rath sich wohlwollend gegen ihn und seine Witwe verhielt, und dass es eine ungegründete, nur auf dunkeln Gerüchten beruhende Vermuthung Hüsgens ist, wenn er sagt: „Ist aber einer Tradition zu trauen, welche biss in unsere Tage ohne weitere Beweise sich hier erhalten hat, so soll Beham keines natürlichen Todes gestorben seyn, sondern er wurde wegen seines unzüchtigen Lebens von mehr als einer Art, Obrigkeitlich verurtheilt, ersäuft zu werden“, u. s. w.[1])

Rosenberg, der, wie er sich auszudrücken beliebt, „das leere Gerede des ehrbaren Heinrich Sebastian Hüsgen, Mitglied verschiedener patriotischer Gesellschaften, lieber völlig ignoriert haben würde“, spricht Seite 46 mit apodiktischer Sicherheit das Urtheil aus: „Gegen die Nachricht Sandrarts, Beham habe einen Weinschank eingerichtet, lässt sich kein Zweifel erheben. Dieser Umstand giebt uns zugleich die Erklärung, weshalb Beham in den letzten Jahren seiner Kunstthätigkeit gerade das Leben und Treiben der Bauern, ihre Vergnügungen und Feste darstellte. Im täglichen Verkehr mit den Dorfbewohnern der Umgegend schärfte sich sein Blick für ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die er alsdann mit unerreichter Meisterschaft wiedergab“.

Durch Kriegks urkundliche Nachweise ist sowohl die Meinung Hüsgens, wie die Behauptung Rosenbergs widerlegt und hinfällig worden.

Kriegk sagt in einem seiner auf Urkunden des Frankfurter Stadtarchivs gestützten Werke[2]): „Die Kuppelei, die ich zu Frankfurt während des Mittelalters niemals anders als mit kurzer Einsperrung bestraft fand, wurde dort, wie in Basel, vom Beginn der Reformation an mit dem Halseisen und der Ausweisung geahndet. In Betreff des Ehebruches, für welchen dort vorher lange Zeit gar keine bestimmte Strafe bestanden hatte und erst zuletzt eine solche ausgesprochen worden war, wurde anfangs verfügt, dass er das erste Mal mit zehn, das zweite Mal mit zwanzig Gulden, das dritte Mal mit Gefängnis und Ausweisung geahndet werden solle.“ Im Mittelalter wurden die Selbstmörder, wenn sie sich im Wahnsinn den Tod gegeben hatten in ein Fass gethan und in den Main geworfen. Die Strafe des Erträнkens wurde vorzugsweise über Verbrecherinnen verhängt, da man in Frankfurt niemals Frauenspersonen henkte. Männer wurden wegen Betrugs, Falschmünzerei oder wegen schwerer Beleidigung des Schöffengerichts und des Rathes auf diese Weise hingerichtet. Im Jahre 1506 wurde ein Mann wegen Bigamie ertränkt[3]).

Ausser der durch den besprochenen Kupferstich motivierten

---

[1]) Artistisches Magazin S. 23.
[2]) Deutsches Bürgerthum im Mittelalter, neue Folge, S. 336.
[3]) Vergl. Kriegk a. a. O.

zweiten Ausweisung Behams aus Nürnberg mögen noch zwei Umstände dazu beigetragen haben, den Mythus von Behams Weinschenke, mit der noch ein schnödes Gewerbe verbunden gewesen sein soll, zur vollen, recht giftigen Blüte zu bringen.

Durch Kriegks Nachforschungen ist der erste Umstand in ein helles Licht gesetzt worden, nämlich die Verwechslung Hans Sebald Behams mit dem übel beleumundeten Büchsenschäfter „Hans Behem von Soundtraw in dem Lande Hessen“, welcher am 9. März 1569 den Bürgereid geleistet hatte und laut Rathsprotokoll vom 10. September 1579 um die Erlaubnis, eine Herberge und Bier- und Weinschenke zu halten, vergeblich eingekommen war [1]).

Schon längst vor Hüsgen war es aufgekommen, mit einer tugendhaften Entrüstung von dem sittenlosen Maler Sebald Beham zu reden, wie z. B. Hauer (vor 1660) in seinem Verzeichnis von Dürers Werken sich ergeht: „Die 12 Monat so zu einem kleinen Callend gemacht hat H. S. Behaim gerissen, wie seine kleine Figuren des Alt vnnd Neuten Testaments bezeugen. Zu deme ist zu wissen, dass gemeldter Beheim gar unzuchtige Bost gemacht welches er auch in gemeldt Bibel so wenig als im Monat Januario unterlassen hat“ [2]).

So wurde Wahres mit Halbwahrem und Falschem zu einem abenteuerlichen Märchen verquickt, das als glaubwürdige Thatsache angenommen und bis auf uns verbreitet worden ist. Zur weiteren Ausschmückung dieses Märchens mochte wohl noch der zweite Umstand Veranlassung geben, dass nicht weit von dem Leonhardsthor, der Wohnung des Malers, sich ein Frauenhaus befand, welches Eigenthum des Leonhardsstiftes, dem der Rath dafür Grundzins zahlte [3]). Allerdings hat es dem Künstler nicht an schönen weiblichen Modellen gefehlt, wie es viele seiner Blätter beweisen.

Rosenbergs Erklärung, dass Beham in seinen letzten Lebensjahren durch den täglichen Verkehr mit den Bauern in seiner Weinschenke eine besondere Vorliebe für Darstellungen aus dem

---

[1]) Vergl. über diesen Hans Behem den Anhang II.

[2]) Unser Jahrhundert urtheilt gerechter und darum milder; C. F. von Rumohr sagt in seinem Buche „Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837“ S. 91 über dieselben Blättchen: „Ich wage die Vermuthung, dass auch die 12 Monate, die Heller anführt, ohne sie gesehen zu haben, in ihrer zierlichen Umrissweise eher dem ebengenannten (H. S. Beham) oder anderen Kleinmeister möchten beizumessen sein, als dem A. Dürer. Der Scherz, wo eine Dame am Ofen die Rückseite wärmt, während andere an einer Tafel sich vergnügen, die ergötzliche Wasserfahrt mit Musik und schönen Frauen, gehört offenbar einer anderen Stimmung und Lebensansicht, wie Costüme und Ausführung neueren Natureindrücken an, stehet unter allen Umständen zu Dürer in keinerlei Beziehung.“

[3]) Das Nähere bei Kriegk, Deutsches Bürgerthum, neue Folge S. 294 und 388. Vergl. Battonn V, S. 158 f. „VI β de quadam domo bey dem Demploborn in vico Mentzergassen, in qua domo habitabat olim der Stökker, nunc autem conversa in domum lupanarem et dat consulatus Frankf. R. C. S. Leonardi de 1536.

Leben der Dorfbewohner gefasst habe, fällt in nichts zusammen. Auch Dürer war kein Wirt und hat dennoch nicht verschmäht, Bauern und verwandte Erscheinungen mit dem Grabstichel in Kupfer abzuconterfeien (Bartsch 83, 84, 86, 89, 90). Aldegrever, Binck, Holbein, Nikolaus Manuel Deutsch u. a. haben uns ergötzliche Darstellungen aus dem Treiben der Bauern ihrer Zeit hinterlassen, ohne als Unternehmer einer Kneipe auf diese Gedanken gekommen zu sein. Beham selbst hatte in Frankfurt wie früher in Nürnberg Gelegenheit genug, Kirchweihfesten beizuwohnen. Rücksichtlich der letzteren sagt Kriegk[1]: „Jede Kirche hatte ihren besonderen Kirchweihetag, an dessen Feier bald mehr, bald weniger Einwohner theilnahmen. Diese meistens mehrtägige Feier war nicht bloss eine kirchliche, sondern es schlossen sich an sie auch gesellige Vergnügungen an, welche polizeiliche Vorsichtsmassregeln nöthig machten, zumal da zu manchen städtischen Kirchweihen auch viele Leute aus benachbarten Orten erschienen. Es war sogar, wie heut' zu Tage bei den Dorfkirchweihen, ein Handel in Buden damit verbunden. Am meisten war dies alles bei der Kirchweihe zu St. Leonhard der Fall, welche auf Pfingsten gehalten wurde", u. s. w.[2]). „ Die Kirchweihen auf den Dörfern waren, wie noch immer, die Hauptvergnügungstage derselben. Schon früh kommt auch der in manchen Dörfern noch bestehende Gebrauch vor, einen Maienbaum aufzurichten. Auf den Dorfkirchweihen erschienen auch damals schon fremde Verkäufer mit ihren Buden. Sonst ging es auf ihnen offenbar lustiger und wilder zu als heut' zu Tage." Im 15. Jahrhundert (Anno 1446) sah sich sogar der Rath einmal veranlasst, den Besuch der Dorfkirchweihen zu verbieten.

Behams Leben in Frankfurt fällt in eine bewegte Zeit; an den Unruhen, welche die Reformation auch in unserer Stadt hervorrief, scheint er nicht theilgenommen zu haben. Die Wuth des Pöbels, geschürt durch Melanders Predigten, steigerte sich sogar bis zum Bildersturm und zerstörte im Dom Altäre, streute Heiligthümer umher und raubte Gefässe. Im Januar 1536 trat Frankfurt dem Schmalkaldischen Bunde bei. Nach Auflösung des Bundes zogen im December 1546 zuerst der Landgraf Philipp von Hessen und dann der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen zu kurzem Aufenthalt in Frankfurt ein. Ihre Kriegsleute benahmen sich wie in einer eroberten Stadt, erpressten eine grosse

---

[1]) Deutsches Bürgerthum im Mittelalter I, S. 350 und 351.

[2]) B. B. von 1463 f. 29: Die fremden smyde vssen here off die martetage hie feile lassen han vnd vff keyn ander tage vssgescheiden der messe friheid vnd sant Leonhard kirwe. Desgleichen von 1467 f. 3: Vff Leonharts kyrchwijhe die Wissenporte czutun vnd 4 knechte an die Farforte (sic) vnd Leonhardsporte czu bestellen (Kriegk a. a. O. S. 566 f.) — Die Wissenpforte oder Weisenpforte ist das um 1840 abgerissene Holzpförtchen, wie es später genannt wurde. Eine Abbildung desselben befindet sich im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst I, Heft 3, 1844.

Summe Geldes, mishandelten die Bürger und drohten mit Brand und Plünderung. Der Rath liess, um den erzürnten Karl V. mit Frankfurt zu versöhnen, am 29. December 1546 den Grafen Maximilian von Büren mit den unter seinem Befehle stehenden kaiserlichen Truppen in die Stadt ein. Diese wurden grösstentheils bei den Bürgern einquartiert; der Rest musste auf dem Römerberg und den zunächst gelegenen Gassen lagern. Eine ansteckende Krankheit brach aus, und ausser dieser Calamität hatten die Bürger trotz der strengen Mannszucht Bürens viel von den rohen Landsknechten zu erdulden. Dreiviertel Jahre lang blieb die Einquartierung, welche die Bürger aussog; Frankfurt sah sich sogar wegen der grossen Unsicherheit mit dem Verluste seiner Messen bedroht. Nur mit den allergrössten Opfern gelang es endlich dem Rathe, die lästigen Gäste, welche nach Bürens Abgang nach einander zwei Befehlshaber erhalten hatten, aus der Stadt zu entfernen. Auch das Interim (seit August 1548) brachte für Frankfurt Jahre schwerer Prüfung. Die Patricier, welche die Mehrzahl im Rathe bildeten, suchten immer mehr die Bürgerschaft zu unterdrücken und bereiteten durch ihre Willkürherrschaft den Aufstand Fettmilchs und seiner Genossen vor. Die folgenden harten Zeiten, welche Frankfurt bei Beginn der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu überstehen hatte, erlebte Hans Sebald Beham nicht mehr.

V.

Wenn noch irgend daran zu zweifeln wäre, dass Hans Sebald Beham als Schüler Dürers unmittelbarer Leitung genoss, und ich glaube bewiesen zu haben, dass es der Fall war, so würde dies doch aus seinen frühesten Arbeiten deutlich hervorgehen[1]), aus keiner vielleicht so schlagend, wie aus dem Holzschnitt Bartsch Nr. 124. Dieses Blatt ist leider ohne Jahreszahl, aber das Monogramm mit dem P deutet schon genugsam auf seinen Ursprung aus Behams erster Nürnberger Zeit. Es stellt den heiligen Hieronymus, knieend, in der Wüste dar. Die Auffassung des Heiligen, ganz besonders aber die Art der Zeichnung und Schraffierung, die Behandlung des Laubes an den Sträuchern und des übrigen

---

[1]) Schon der treuherzige Matthis Quad von Kinckelbach, welcher selbst Kupferstecher (vornehmlich von Landkarten) war, spricht sich hierüber folgendermassen aus: „Auff den Durer sindt strax erfolgt, Jacob Binck, Sebaldus Behm, Georg Pens, Adam (richtig: Albrecht) Altdörffer von Regenspurg, Heinrich Aldegrauer welcher im Jahr 1502 zu Soost in Westphalen geboren, alda er auch die letzte zeit seines lebens zugebracht, vnd seine meiste vnd furnembste arbeit alda vollendet. Jn dieser zeit haben sie den nahmen bekommen das sie Kunst schneiders genant wurden, vnd ward all jhre arbeit meist nach dem leben gethan. Das es auch wol zu glauben sej das sie Dureri lehrjünger gewesen, bringt jhre arbeit gnug mit, in welcher man die Durerische vestigia noch klarlich abnemen kan, sonderlich im Bincken, Behmen, vnd Aldegrauen. (Teutscher Nation Herligkeitt, etc. S. 430).

Beiwerks ist so durchaus Dürers Art, dass es nicht anzunehmen ist, dass Beham durch blosses Copieren nach Blättern des Meisters so auffällig in die Manier seines grossen Vorbildes hätte eingehen, ja in dieser ganz aufgehen können.

Von grossem Interesse ist es, auch in Sebalds Kupferstichen zu verfolgen, wie er sich allmählich von befangener Steifheit und Härte zu freier, graziöser Bewegung der Zeichnung, zur künstlerisch sicheren Handhabung des Grabstichels, kurz zur bewunderns-würdigsten Technik entwickelt hat. An Feinheit im Kupferstich ist ihm zuweilen sein Bruder Barthel überlegen, und von ihm hat der ältere Sebald viel gelernt.

Barthel hat, so scheint es, nicht für den Holzschnitt gezeichnet; aber hierin zeigt sich Sebalds eminentes Talent. Seine Compositionen, wenn sie auch nicht nach akademischen Regeln aufgebaut sind, zeichnen sich um so mehr durch die trefflichste Charakteristik der Figuren und Gruppen und durch die ausdrucksvollste Lebenswahrheit des Ganzen aus. Spricht aus den meisten ein ergötzlicher Humor, so wirkt im Soldatenzug (Bartsch 170), wie auch in manchen seiner Kupferstiche, die Erscheinung des Todes, hier hinter der Schar in Gestalt von drei Gerippen einherziehend, als tragisches Memento. Als vorzügliche Holzschnittblätter sind zu nennen das kriegerische Fest bei dem Einzug Karls V. in München (B. 169), ein zweiter Soldatenzug (B. 171), das Fest der Herodias (Passavant 174), die Spinnstube (Passavant 169), das Bauernfest zu Megeldorf (Passavant 198), die Badestube (Bartsch 167), die Dorfkirchweih (B. 168), die sieben Planeten (Passavant 181—187) u. a. m.

Von Dürer ist Beham ausgegangen, allein er war eine ganz anders angelegte Natur; wollte man von ihm das hohe, zuweilen herbe und phantastische Pathos Dürers verlangen, wie dieser es z. B. in seinen Holzschnitten zur Apokalypse entfaltete, so wäre das nicht verständiger als Rosen vom Weinstock und Trauben vom Rosenstrauch pflücken zu wollen. Gerade so wie er war, hat Beham Köstliches in der völligen Ausbildung und Reife seiner reichen Begabung geschaffen. Wie naturwahr sind seine Bürger, Bauern und Landsknechte! Seine Landleute, deren Urbilder er in der Umgegend von Nürnberg und hauptsächlich von Frankfurt fand, sind ein kräftigerer, gesunderer Menschenschlag als die verkommenen hässlichen Bauern des Niederlandes, wie sie z. B. Adrian van Ostade in seinen so vorzüglichen Radierungen bringt.

Allerdings hat Behams Talent einen realistischen Zug, der ihn bis zu den äussersten Grenzen eines derben Humors führt. Dieser Humor war übrigens auch Dürer nicht ganz fremd, doch streifte er bei diesem hochgesinnten Meister nie die Fesseln der Bescheidenheit und Gesittung ab. Allein ist Dürer vorzugsweise ein erhabener Ernst und innig religiöse Andacht, ja oft eine imponierende Gewalt der Linien und Majestät der Gedanken eigen, so geht ihm wieder, namentlich bei der Darstellung des Nackten,

das Gefühl für Körperschönheit und Grazie ab, welches die beiden Beham in hohem Grade entwickelt zeigen, so dass sie oft den besten Italienern ihrer Zeit nahe kommen.

Anton Springer sagt sehr schön in seinem Essay, Die Anfänge der Renaissance in Italien[1]: „Der hohe Ernst, das Grosse und Machtvolle der Antike übt auf Rafaels Phantasie einen geringeren Einfluss, als das Anmuthige, Heitere, Zierlich-Tändelnde, welches besonders aus den späteren Werken der alten Kunst spricht. Nicht als ob Rafael an sich der Schilderung des Erhabenen unzugänglich gewesen wäre, nur in der Antike muthet ihn das heroische Element weniger an, als der Kreis des Bacchus und Eros, als die Typen der Lebenslust und des seligen Genusses.“ Und weiterhin: „So unterstützt die Antike vortrefflich und allseitig das Streben der Renaissancekünstler ihren Werken den Wiederschein ihrer persönlichen Empfindungen aufzudrücken, in denselben das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung und der Freude an genussreichem Leben, das sie durchströmt, auszusprechen.“

Auch nach Deutschland wehte über die Alpen der warme Hauch der Lebensfreude, drang der Glanz der Renaissance trotz aller Misere des theologischen Staubes, welchen die Reformation aufwirbelte, trotz der religiösen Zwietracht im Volke, trotz des Bauernkrieges, und diese Lust am Dasein war auch ein Lebenselement der beiden Beham. Aber gleichsam als hätten sie eine Ahnung von dem baldigen Verblassen dieses Abglanzes, als sähen sie mit prophetischem Blick, wie hundert Jahre später in allen Gauen Deutschlands fast jede Blüte mit ehernem Fusse zu Boden getreten werden sollte, gesellten sie in verschiedenen ihrer Darstellungen dem blühenden Leben das Gerippe des Todes bei. Allerdings war den Künstlern der Renaissance die Idee der Totentänze nicht ursprünglich eigen, sie hatte sich vielmehr auf sie aus dem Mittelalter vererbt, welches aus diesen Bildern des Todes eine ernste Mahnung zur Busse an den Beschauer richtete. Diese Mahnung spricht noch mächtiger als je aus Hans Holbeins tiefsinnigen Blättern, und Dürer warnt nicht minder dringlich in den Versen, welche er dem Holzschnitte, „Der Tod und der Soldat“ (v. J. 1510. — B. 132) beigefügt hat:

„Spar dein pessrung nit piss auff morn,
Dann ungewiss ding ist pald verlorn.“

Wenn Hans Sebald auf den Kupferstich, welcher seine zweite Ausweisung aus Nürnberg zur Folge hatte, die Inschrift setzt: Mors ultima linea rerum, so wird man wohl dem Künstler kein zu grosses Unrecht anthun, wenn man dem neutralen Spruche den Sinn der Verse unterlegt, welche Trimalchio beim Anblicke des silbernen Skeletts hersagte, das ein Sklave vor ihn auf die Tafel stellte:

---

[1]) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867. S. 35 u. 61.

Heu, heu, nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Quam fragilis tenero stamine vita cadit!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

Über der lustwandelnden jungen Frau, welche der Tod im Narrencostüm begleitet (Kupferstich vom Jahr 1541; B. 149) ist die Inschrift: „Omnem in homine venustatem mors abolet“ zu lesen, welche keinen andern Sinn hat als der Refrain des alten florentinischen Carnevalsliedes von Lorenzo Medici:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza,

welchen Gedanken Schiller in seiner pathetischen Weise ausdrückt:

„Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder — —
Was man von der Minute ausgeschlagen,
Gibt keine Ewigkeit zurück.“

Wer wollte es leugnen, Hans Sebald hat gleich seinem Bruder in einigen Blättern die Grenzen des Erlaubten überschritten, aber wenn dieselben auch moralisch nicht zu billigen sind, so dürften sie doch in der Kupferstichsammlung keines Museums fehlen, weil sie, selbst abgesehen von ihrem künstlerischen Werthe, nothwendig sind, um das Bild des Künstlers wie das seiner Zeit zu vervollständigen. Und die beiden Beham sind keineswegs die einzigen Künstler des 16. Jahrhunderts, welche ihrer übermüthigen Laune zuweilen haben die Zügel schiessen lassen!

Behams Kupferstiche, zu welchen der Stoff aus der alten Mythologie und Geschichte, wie z. B. die zwölf Arbeiten des Herkules und die Kämpfe der „Krichen und Droioner“ entnommen ist, sind schön componiert, die Gestalten jedoch selbstverständlich nicht nach der Antike gezeichnet, sondern naturalistisch aufgefasst, wie dies auch bei den Italienern nicht selten ist, jedoch freilich mehr bei Darstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge.

Mit feinster Empfindung und Charakteristik sind Sebalds kleine Kupferstiche ausgeführt, welche sich an das Neue Testament anlehnen, wie z. B. die Parabel vom verlorenen Sohn in 4 Bl. (B. 31—34), die zwölf Apostel von 1545—46 (B. 43—45), die Hochzeit zu Cana (B. 23), Christus und die Samariterin am Brunnen (B. 24), Christus bei dem Pharisäer Simon (B. 25) und einige schöne Madonnen (z. B. B. 19 u. 20).

Trotz seines im Verhör zu Nürnberg ausgesprochenen Unglaubens zeigt er noch mehr als in den Kupferstichen und Holzschnitten, in den schönen Miniaturen des Gebetbuchs Albrechts von Brandenburg, welche sich nicht mehr an Dürer, sondern an die Art der französischen Miniatoren anlehnen, dass ihm der Ausdruck eines tief religiösen Gefühls und inniger Andacht nicht

fremd war. Namentlich die Darstellung der Beichte und noch mehr die der Busse sind die besten Beweise hiefür.

Auch seinen allegorischen Figuren ist nicht der Reiz schöner Zeichnung abzusprechen. Selbst seine „Melancholie“ können wir nicht mit Rosenberg eine kleinliche und armselige Copie nach Dürer nennen. Sie ist eine andere Auffassung desselben, wenn man darauf bestehen will, abstracten Begriffes. Wenn Dürer in seiner grossartigen Schöpfung, in dieser mächtigen weiblichen Gestalt den speculativen Gedanken, die tiefsinnige, die ewigen Gesetze erforschende und neue Bahnen eröffnende Wissenschaft verkörpert, und diese dem von den Weltfreuden und dem Gewühl und Kampfe des Lebens abgewendeten melancholischen Temperamente zueignet, so zeigt uns Beham in Gesichtsausdruck und Haltung seines in weicheren Formen und mit anmuthig fliessender Gewandung gezeichneten weiblichen Genius das Gefühl der Schwermuth, erzeugt durch die Unzulänglichkeit aller Wissenschaft. Es ist die Melancholie, wie sie nur ein edles Gemüth bei dem Gedanken erfasst, dass all unser Wissen Stückwerk ist, eine Seelenstimmung, welche keineswegs mit dem modernen Weltschmerz, der durch unmässigen Genuss erzeugten Blasiertheit und Abstumpfung identisch ist, die sich vielmehr der Weisen und Forscher aller Zeiten oft genug bemächtigt hat.

Man hat im heiligen Hieronymus in der Stube (B. 60), welchen Dürer in demselben Jahre (1514) wie die Melancholie in Kupfer stach, das Gegenstück zu der letzteren sehen wollen. Herr Dr. von Eye spricht sogar die Vermuthung aus, dass der heilige Hieronymus vielleicht das phlegmatische, der Ritter mit Tod und Teufel das sanguinische Temperament (weil auf dem letztgenannten Stiche auf dem Täfelchen mit Monogramm und Jahrszahl ein S sich befindet!) vorstellen solle. Dergleichen Vermuthungen und Deutungen beruhen doch meistens nur auf der subjectiven Laune und Willkür des Kunstkritikers, namentlich wenn der Künstler selbst darüber so gut wie gar keine Andeutung hinterlassen hat.

Wenn man denn einmal den Weg der Hypothese „zur Herstellung des geistigen Zusammenhanges der Kunstwerke“ betreten will, so lässt sich auch, ohne viel zu suchen, ein Gegenstück zu Behams Melancholie finden. Es ist dies Behams letztes Blatt (v. J. 1549, B. 145): ein nackter Mann stemmt den rechten Fuss auf einen mit Gras bewachsenen Erdhügel und bemüht sich vergebens, mit beiden Händen einen kleineren mit einem grösseren verschlungenen Baum umzureissen. Ein ähnliches Motiv, nur in veränderter Stellung des nackten Mannes, bietet eine Handzeichnung im Berliner Kupferstichcabinet. Beham erklärt selbst, was er mit dem Kupferstich sagen will, durch die Worte: „Impossibile“ und: „Niment Under ste sich groser ding Die Im zu thun unmuglich sindt.“

Hans Sebald hat mit seinem Bruder Barthel und mit vielen

andern Meistern seiner Zeit das Verdienst sich erworben, durch seine ornamentalen Compositionen und Vorlagen, namentlich für Goldschmiede, sehr fördernd und geschmackbildend auf das Kunstgewerbe der Renaissanceperiode eingewirkt zu haben. Sogar seine Bauerntänze wurden als Relief-Friese nachgeahmt und zur Zierde von Krügen, namentlich Raerener Fabrikats, angewendet.

Es lag in Sebalds Charakter, sich keinen Zwang anzuthun und das Gute sich anzueignen wo er es vorfand. Nach dem Tode seines Bruders trat er die Erbschaft von dessen künstlerischem Nachlasse ohne weiteres an und copierte eine Anzahl von Kupferstichen desselben so vortrefflich, dass oft die Copie ebenso schätzenswerth ist wie das Original. Aber trotz mancher Reminiscenzen bleibt Sebald ein echter Künstler von frischer, aus dem Innersten hervorquellender und höchst reizvoller Eigenthümlichkeit [1]).

Darum ist er auch neben seinem Bruder einer der vorzüglichsten Repräsentanten der deutschen Renaissance, denn er vereinigt deutsche Phantasie und Schärfe der Charakteristik mit italienischer Formenschönheit und Anmuth, und zwar nicht selten in der glücklichsten Verschmelzung. Die beiden Beham stehen so recht günstig in der Mitte zwischen den beiden Extremen der Kleinmeister aus der Dürer'schen Schule. Heinrich Aldegrever einerseits ist der Manier Dürers im Kupferstich am treuesten geblieben. Streng, ja zuweilen hart in der Zeichnung, ist seine Ausführung fleissig, aber trocken, und die Gewandung seiner Figuren zeigt die scharfen, gerade und knitterig gebrochenen Linien des Dürer'schen Faltenwurfs. Pencz dagegen hat sich viel mehr der italienischen Manier zugewandt; seine Zeichnung ist gefällig, seine Gewandung leicht fliessend, aber er ist meistens nicht sehr tief, vielmehr ist er öfters sogar gleichgültig im Ausdruck, und namentlich geht nicht selten seiner Behandlung der Köpfe die schärfere Charakteristik ab.

Sebald Beham starb gerade, als durch die einseitige und äusserliche Nachahmung italienischer Vorbilder die deutschen Maler und Kupferstecher in eine unwahre Manier, entweder durch gewaltsame Verrenkung und Gespreiztheit oder durch eine süssliche, bis zum Lächerlichen affectierte Grazie der von ihnen gezeichneten Gestalten ausarteten, welchen die Wärme inneren Lebens abgeht.

Gewiss ist es anziehend, die Gesichtszüge des Meisters ken-

---

[1]) Die reiche Quelle interessanter Motive, welche in Sebald Behams Werken sprudelt, haben die Späteren, namentlich Jost Amman, mit vollen Zügen ausgebeutet. Am auffallendsten ist dies in Ammans Kunst- und Lehrbüchlein (Ausgaben v. 1578—1599, Frankfurt a. M. bei Sigmund, die letzte Ausgabe bei Johann Feyerabend), der Haus- und Kirchen-Chronik (Diarium historicum) von A. Saur, gedruckt zu Frankfurt a. M. durch Nicolaum Basseum, 1582, dem Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit, Frankf., Sigmund Feyerabend, 1585, dem Kartenspielbuch, Nürnberg, Leonhard Heussler, 1588, u. a. m.

nen zu lernen, welcher so viel Schönes geschaffen und uns bewundernswürdige Werke des Grabstichels, wenn auch nur in kleinem Format, hinterlassen hat.

In der Kunstkammer in Berlin befinden sich drei Medaillons, deren erstes den Künstler selbst darstellt, mit der Umschrift: SEBOLT. BEHAM. MALLER. XXXX. JAR ALT. M, D. XXXX. Das zweite ist das Porträt seiner Frau, mit der Umschrift: ANNA BEHAMIN. ALT XXXXV. JAR. M. D. XXXX. Auf dem dritten Medaillon befindet sich Behams Zeichen HB, von einem Lorbeerkranz umgeben. Diese drei interessanten Stücke waren im Besitze des Malers Heinrich van der Borcht des Älteren, welcher, 1583 zu Brüssel geboren, 1627 in Frankfurt a. M. sich niederliess und daselbst 1660 sein Leben beschloss. Von einem Anverwandten der Familie van der Borcht [1]) erhielt sie der Verfasser des Artistischen Magazins (Leben und Werke Frankfurter Künstler), H. S. Hüsgen, aus dessen Nachlasse sie im Mai 1808 in andere Hände übergingen. Sie sind nicht, wie Hüsgen angibt, und wie nach ihm Kugler, Gwinner, Rosenberg u. a. angeben, in Speckstein, sondern wie viele deutsche Porträtmedaillons des 16. Jahrhunderts in lithographischem Stein [2]) geschnitten. Dieser, der Solenhofer oder auch Kelheimer Kalkschiefer, ein gelblichgrauer, dichter und feinkörniger Stein, ist ein vorzügliches Material für Kleinplastik, während der viel weichere Speckstein (Steatit, eine kryptokrystallinische Varietät des Talks) eine so scharfe, in allen Linien und Abstufungen deutliche und doch zarte und anmuthige Behandlung, wie wir sie an gar vielen in Kalkschiefer gearbeiteten Reliefs bewundern, gar nicht zulässt.

Die drei Medaillons lassen durch die Art der Bearbeitung erkennen, dass sie von Beham selbst herrühren, denn trotz des nicht flachen Reliefs sind sie auf ein scharfes Hervorheben der Umrisslinien berechnet, wie es dem Kupferstecher des 16. Jahrhunderts auch in seinen Kupferstichen eigen ist. Beham bedurfte, nachdem die Arbeit mit einem feinen Meissel soweit aus dem Rohen gediehen war, zur eigentlichen Ausarbeitung, ehe er die Riffelfeile und zuletzt irgend ein Schleifmittel, wie z B. feines Bimssteinmehl, anwandte, für derartige Kleinplastik in Solenhofer Stein keiner andern Instrumente, als verschiedener, gröber oder feiner zugeschliffener Grabstichel, mit deren Handhabung er ja als Kupferstecher wohl vertraut war. Selbst die etwas harte Ausführung und die nicht ganz klare plastische Haltung der Kleidung lassen schliessen, dass er ein ihm bisher fremdes Material, vielleicht zum ersten Mal, bearbeitete, und berechtigen um so mehr zu der Annahme, dass diese drei Medaillons Beham selbst zuzuschreiben sind.

[1]) Wenzel Hollar hat die Bildnisse der beiden van der Borcht, Vater und Sohn, gestochen (Parthey 1364 und 1365).

[2]) Auch das Buchsbaumholz, welches sich vortrefflich für Kleinplastik eignet, wurde vielfach zu Porträtmedaillons benutzt.

3*

Das nicht schöne Profil des Künstlers hat den Ausdruck eines Spiessbürgers, der seine besten Kleider angelegt hat, ja fast eines Dorfschulmeisters; zu dem philiströsen Aussehen tragen nicht wenig das kurz geschorene Haupthaar, das bis auf einen kleinen Backenbart ganz glatt rasierte Gesicht und die starke Stumpfnase bei.

Seine Gattin zeigt die etwas gedrückte Physiognomie einer in Sorgen verkommenen Hausfrau, welche für die besondere Veranlassung sich sonntäglich aufgeputzt hat. Namentlich die eingebogene Linie, in welcher sich die stumpfe Nase von der Stirn senkt und der unschöne Mund geben dem Kopf etwas Vulgäres.

Wenn Rosenberg von Behams Selbstporträt (vom Jahre 1549), in der Albertina in Wien aufbewahrt, sagt, dass dieses „wiederum den genialen übermüthigen Künsler zeige, aus dessen offenen, freien Zügen ungestüme Leidenschaftlichkeit, aber auch biedere Treuherzigkeit spricht", und wenn derselbe Autor noch hinzufügt: „Zugleich leuchtet aus seinen Augen das stolze Bewusstsein der künstlerischen Meisterschaft, die sich in jedem Zuge seine Feder kundgibt", so bedauere ich aufrichtig, das alles, was aus den Gesichtszügen des Porträts herausgelesen worden ist, nicht darin finden zu können. Genial ist das Bild auf bräunliches Papier gezeichnet, mit spielend leichtem und doch kräftigem, wirkungsvollem Vortrag, aber nichts desto weniger wirkt es abstossend durch die unschönen Züge, den hässlich gebildeten, ein wenig geöffneten Mund mit derber Unterlippe, hauptsächlich aber durch den lauernden Ausdruck des stechenden Blickes. Den Kopf deckt eine auf die rechte Wange tief herabhängende Mütze, deren unterer Theil mit langen Franzen besetzt ist, welche bis auf die Schulter reichen, eine Kopfbedeckung, welche bei den unteren Ständen gewöhnlich war, und womit Beham öfters selbst die Bauern auf seinen Kupferstichen versehen hat.

Die übrigen Porträte Behams, so auch das in Sandrarts Teutscher Akademie, verdienen als blosse Phantasiebilder keine weitere Beachtung.

Anhang I.

Es lag nicht in meiner Absicht, jedes einzelne Werk Sebald Behams zu erwähnen, geschweige näher zu beschreiben oder gar ein neu geordnetes Verzeichnis seiner sämtlichen Kupferstiche und Holzschnitte aufzustellen. Behams Blätter cursieren im Kunsthandel unter den Numern in Bartschs Peintre-Graveur und die in diesem nicht verzeichneten Blätter unter den Numern von Passavants Additions à Bartsch. Ebenso sind die meisten Sammlungen, öffentliche wie private, geordnet. Es kann daher nur Verwirrung und Irrthümer hervorrufen, wodurch weder dem Kunsthändler noch dem Sammler gedient ist, wenn die Werke eines alten Meisters in einem neuen Verzeichnis nach neuen willkürlichen Gesichtspunkten zusammengestellt und neu numeriert werden.

Im folgenden Nachtrage gebe ich, so weit es mir nach Umständen möglich war, eine genaue Beschreibung von noch nicht verzeichneten Werken Sebald Behams.

Zusätze und Berichtigungen zu Bartsch, Passavant und Rosenberg.

A. Oelgemälde.

Zwei Brustbilder im Besitze des Freiherrn Karl von Holzhausen zu Frankfurt a. M., zur Zeit ausgestellt in der Historischen Kunstausstellung (Allgemeine deutsche Patent- und Musterschutz-Ausstellung zu Frankfurt a. M.).

1) Porträt des Frankfurter Patriciers Gilbrecht von Holzhausen, alt 21 Jahre, gemalt 1535. Ein flaches, schwarzes Barett bedeckt den unbärtigen Kopf, der zu drei Viertel rechtshin gewendet ist. Das starke Haupthaar ist rothbraun. Die hellgraue Schaube mit grossem übergelegtem Kragen und weiten Aermeln ist mit horizontallaufenden, schwarzen Sammetstreifen besetzt. Das Hemd umschliesst den Hals mit einem breiten, goldenen, schön gestickten Saum. In der Rechten hält der Patricier einen Brief, auf welchem zu lesen ist: „Dem Ersamen Gilbrecht von Holtzhausen. Meinem besondern Freuntlichenn liebenn Vetternn.“ — Im Hintergrund befindet sich eine getreue Ansicht von Frankfurt a. M., aber mit einem phantastischen Gebirge, ähnlich dem, welches Lionardo da Vinci auf dem Hintergrund des Porträts der Mona Lisa del Giocondo angebracht hat, und mit der blaugrünlichen Färbung, wie sie auch noch den Landschaften des Paul Bril eigen ist.

Von diesem Patricier erzählt Lersner (I. Th. I B. XLII. C., Seite 550) Folgendes: „1514. War Gilbrecht von Holtzhausen gebohren, dieser hatte viel Freund auf dem Land, welche ihn, zu-

malen, da er wohl begütert gewesen, durch einen Bauern auf einen Marckt-Tag aus der Stadt haben führen (im Register: entführen) lassen, nachmals an Anna von Ratzenburg so ein sehr schönes Frauen-Mensch gewesen, verheurathet."

2) Bildnis der Anna „Ratzenbergerin" im Alter von 24 Jahren, gemalt 1535. Sie trägt wie ihr Gemahl ein graues, schwarz verziertes Gewand und dazu ein Bruststück von Goldbrokat. Der nach links gewendete Kopf ist mit einer Goldhaube und noch einem Unterhäubchen fast bis zu den Augenbrauen bedeckt, so dass das Haupthaar ganz unsichtbar bleibt. Um den Hals trägt die Dame eine Perlenschnur und reich und kunstvoll gegliederte Goldketten; an einer derselben hängt ein mit Edelsteinen besetztes Kleinod. Kostbare Ringe schmücken die Finger der zusammengelegten Hände. Den Hintergrund bildet eine Ansicht von Sachsenhausen, gleichfalls mit phantastischem Gebirge.

Beide höchst interessante Bilder sind in einem kühlen hellen Ton gehalten, welcher wahrscheinlich von zu starkem Putzen herrührt; namentlich der männliche Kopf scheint hierdurch von seiner Schönheit eingebüsst zu haben.

3) In der städtischen Sammlung in Heidelberg soll sich ein echtes Bild von der Hand Sebald Behams, die vierzehn Nothhelfer darstellend, befinden.

B. Handzeichnungen.

Drei friesartige Blätter im Besitze Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen-Weimar.

1) Kampf der Kentauren und Lapithen, letztere als Faune dargestellt.

2) Kampf nackter Männer zu Fuss und zu Pferd.

3) Ein phantastischer Triumphzug, nach rechts sich bewegend. Vorausgehen zwei nackte Männer; der eine trägt eine Frau, der andere einen Mann. Zwei Stiere folgen, auf deren Rücken Körbe (?) mit Früchten sich befinden. In der Mitte hält, auf einem Triumphwagen stehend, eine weibliche Figur (Siegesgöttin?) ein vom Wind geblähtes Segel. Der Wagen wird durch ein Gewässer von Delphinen gezogen, welche ein Knabe lenkt. Den Schluss des Zuges bilden eine Frau, welche ein Kind trägt, ein anderes führt, und ein Mann, der eine Rüstung als Trophäe hält. — Grau lavierte Federzeichnungen.

4) Getuschte Federzeichnung im Besitze des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt. Von architektonischer Umrahmung eingeschlossen, spaziert eine zahlreiche Versammlung von Herren und Damen in reichem Zeitcostüm in einem Garten. Im Hintergrund eine Gartenlaube im Renaissancestil; links von einer Terrasse Aussicht auf eine Stadt. Oben in der Ecke rechts vor einem Pfeiler das Zeichen HB.

5) Kleiner Fries (getuschte Federzeichnung), trinkende Bauern vor einer Schenke darstellend. Im Besitze des Herrn Dr. Klever in Köln.

C. Radierungen und Kupferstiche.

1) Dem Sebald Beham wird folgende Radierung zugeschrieben: Eine geflügelte Jungfrau steht im Vordergrund einer Landschaft und hält mit beiden Händen ein Band; rechts ein Busch, links ein Baumstamm. Der Hintergrund ist in einem Tuschton gehalten. Unten im Grunde die Jahreszahl 1528 ohne Monogramm. Durchmesser circa 3 Cm. — Im Kupferstichcabinet des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M.

Berichtigung zu Rosenberg, S. 67 und 94 Nr. 17. Die Geschichte des Amnon und der Thamar steht nicht im 2. Buch der Könige, sondern 2. Samuelis Cap. 13. Beham hat allerdings selbst auf dem Kupferstiche unrichtig angegeben: II. REG. XIII.

D. Holzschnitte.

1) Die heilige Jungfrau, ganz von vorne gesehen, den Kopf nach rechts senkend, reicht dem Jesuskinde die Brust. Im Hintergrund Rundbogenfenster. Auf der Mauer oben rechts HP ohne Jahreszahl. Schönes Blatt. H. 218 Mm., br. 161 Mm. Sammlung Loftie.

2) Satirisches Blatt auf den Papst und den katholischen Klerus, auf welche Joh. 10, 1 u. 2 bezogen wird. Christus ist als echter Hirte zu den Schafen durch die Thür eingetreten; die Geistlichkeit ist überall „anderswo" eingestiegen, hoch oben der Papst; im Hintergrunde rechts ist eine Herde Schafe um den gekreuzigten Heiland versammelt. Ohne Zeichen und Jahreszahl. H. 189 Mm., br. 286 Mm. Sammlung Loftie.

3) Zu Rosenberg S. 117, Nr. 1—81. Biblisch Historien Figürlich fürgebildet durch den wolberümpten Sebald Beham von Nürnberg HB. Zu Frankfurt am Meyn bei Christian Egenolff. 8°. Auf dem letzten Blatte steht die Jahreszahl M. D. XXXIII. Es ist dies die editio princeps der Holzschnitte zum alten Testament. Sie enthält, wie die Ausgabe von 1535, 82 Holzschnitte. (Vergl. Gwinner S. 63. Hiernach ist auch Passavant, Peintre-Graveur IV. p. 76 zu berichtigen.)

4) Zu Rosenberg S. 127, Nr. 220, die 12 Monate. Passavant, Peintre-Graveur III., p. 212 Nr. 284 beschreibt eine Ausgabe dieses Kalenders vom Jahr 1531. Das defecte Exemplar, welches nur 6 Monatsbilder enthält, befindet sich in der Albertina zu Wien. (Vergl. H. A. Cornill d'Orville, Mittheilungen über Holzschnitte von Albrecht Dürer, oder solche, welche diesem Meister zugeschrieben werden. Naumanns Archiv, 9. Jahrgang, 2. Heft 1863 S. 209 f.) In der Cornill'schen Sammlung befinden sich vollständig die 12 Monatsvignetten in 6 Blättchen auf beiden Seiten gedruckt. Hans Brosamer hat diese kleinen Holzschnitte copiert.

5) Titeleinfassung von MAR- / CI TVLLII CI- / ceronis Liber de Senectute / Cum Annotatio- / nibus Erafmi Roterodami. / Coloniæ apud Joannem / Gymnicum. ANNO / M. D. XXXVII. Auf schwar-

zem Grund zu beiden Seiten ein aufsteigendes Ornament; unten zwischen zwei geflügelten Knaben ein Schild, worauf ein Einhorn, darunter weiss im schwarzen Grunde 1530; oben eine Sirene zwischen zwei phantastischen Vögeln. — Sammlung Loftie. — Die geflügelten Genien sind im Jahre 1544 von dem Künstler auf dem Kupferstich B. 227 genau in derselben Stellung und Haltung wiederholt worden.

6) Zu Rosenberg S. 130 Nr. 254. „Eine lustige Gesellschaft bei Tisch. Im Vordergrund rechts sitzt ein Mann in einer Badewanne, links badet eine Frau ihre Füsse.“ — Dieser Holzschnitt wurde zuerst abgedruckt auf dem Titelblatt von: „Spiegel vnd Regiment der Gesundtheit u. s. w„ beschriben durch Gualtherum Ryff Argent. Medicum. Zu Franckfort, Bei Christian Egenolff. O. J. (1544). — Aldegrever hat 1554 diesen Holzschnitt Behams mit einigen Veränderungen auf Kupfer copiert, und zwar als erstes der fünf Blätter, welche das Gleichnis vom reichen Manne darstellen (B. 44).

7—18) Zwölf Monatsbilder in dem „Calendarium Histo- / ricum. / Tagbuch, Allerley Fürnehmer, Namhafftiger vnnd mercklicher Histo- / rien, Aus vielen, um sechserley Sprachen, / alt vnd new beschriebnen Cronicken, mäniglichem zu / sonderem Lust vnnd Nutz, mitt fleiss zu- / sammen gebracht, / Durch / Michaelem Beuther von Carlstatt, der / Freyen Künst vnnd der Rechten / Doctorn. / (Folgt das Druckerzeichen, eine weibliche Figur, ein Tellurium haltend, in einer Cartouche). Mit Rö. Kayserlichen Freiheyt nicht nachzutrucken. / M. D. LVII. Am Schluss: Gedruckt Zu Franckfurth Am / Meyn, Durch Davidem Zephe- / lium. Im Jar nach Christi / vnsers Herrn vnd Erlösers Geburth. 1557.“ 107 Blätter in Folio; jede Seite enthält zwei Tage, deren jeder mit unter das Datum fallenden historischen Notizen versehen ist; darunter freier weisser Raum für Haushaltungsnotizen. Über dem ersten Tag eines jeden Monats befindet sich eine schöne Vignette. Die Zeichnungen zu diesen Holzschnitten rühren unzweifelhaft von Sebald Beham her, obgleich sie durch kein Monogramm bezeichnet sind.

1. Januarius. Links wärmt sich ein Mann an dem in einem Kamin brennenden Feuer. Eine Magd trägt eine Schüssel mit Speise der rechts am Tische sitzenden Familie auf. Darüber das Bild des Wassermanns.

2. Februarius. Zwei Männer beschneiden Reben; ein dritter versieht die Weinstöcke mit Pfählen; im Hintergrund links eine Stadt. Darüber das Bild der Fische.

3. Martius. Links haut ein Bauer Weidenzweige ab; rechts geht ein Säemann. Im Hintergrund eine Stadt, rechts auf einer Anhöhe eine Burg. Darüber das Bild des Widders.

4. Aprilis. Links stösst eine Frau Butter: Schafe kommen aus einem Stall; im Vordergrund sind Hühner. Rechts im Stall milkt eine Magd eine fressende Kuh. Darüber das Bild des Stiers.

5. Maius. Eine Gesellschaft im Freien um einen runden Tisch; links sitzt ein Lautenspieler, welchem, in der Mitte hinter

dem Tisch, eine Frau zuhört; rechts umarmt ein Mann eine Frau und deutet mit der Rechten auf die der Musik Lauschende; weiter rechts ein Mundschenk; im Hintergrund eine Stadt. Darüber das Bild der Zwillinge.

6) Iunius. Schafschur; links wird ein Schaf aus dem Stall getrieben; im Hintergrund Scheuern, rechts ein Ziehbrunnen. Darüber das Bild des Krebses.

7) Iulius. Heuernte. Links eine Mähderin mit Rechen, rechts ein Bauer mit Heugabel. Im Hintergrund ein Heuwagen mit drei Pferden. Darüber das Bild des Löwen.

8) Auguſtus. Kornernte. Links auf einer Garbe sitzt vor einem auf dem Boden ausgebreiteten Tuche eine Frau, Brod und ein Messer in den Händen; hinter dem Tuche sitzt ein essender rechts vor dem Tuche kniet ein aus einem Kruge trinkender Mann. Rechts schneiden ein Mann und eine Frau Korn; links im Hintergrund ist eine Meierei sichtbar. Darüber das Bild der Jungfrau.

9. September. Im Vordergrund links pflügt ein Bauer; rechts im Mittelgrund geht ein Säemann; im Hintergrund erhebt sich eine Stadt, zu der eine Brücke führt. Darüber das Bild der Wage.

10. October. Links im Hintergrund giesst ein Mann Weinmost in ein Fass; ein anderer im Vordergrund trägt eine Butte mit Trauben auf dem Rücken nach einer Kufe, in welcher ein dritter die Trauben mit den Füssen stampft; links vor der Kufe stehend, kostet ein vierter den Most aus einer Schale. Darüber das Bild des Skorpions.

11. Nouember. Links klopft eine Frau Flachs, in der Mitte sitzend bricht eine andere denselben; rechts dreschen zwei Knechte in einer Scheune. Im Hintergrund Bauernhäuser. Darüber das Bild des Schützen.

12. December. Links Einblick in eine Küche; eine Magd schürt das Feuer unter dem aufgehängten Kessel. Im Hofe wird ein Schwein geschlachtet; eine Frau fängt das Blut in einer Pfanne auf. Im Hintergrund eine Ortschaft mit Thürmen und Thor. Darüber das Bild des Steinbocks. —

Sammlung Loftie.

19) Zweifelhaftes Blatt, Titel zu:

„Naturbuoch, Vonn / nutz, eigenschafft, wunderwirckung vnnd Gebrauch aller Ge- / schöpff, Element vnnd Creaturen, dem menschen zu gut beschaffenn / Nit allein / den ärczten vnd kunstliebern, Sondern / einem ieden Hauszuatter in seinem / hause nuczlich vnnd lustig zuha- / ben, zulesen vnd zuwissen. / Getruckt zu Franckenfurt am Meyn, Bei / Christian Egenolff. / Cum Cæſ. Maieſtatis Priuilegio. Ohne Jahr (1536?) Oben Holzschnitt-Vignette; Ein pflügender Bauer mit seinem Knecht; unten desgl.: Links eine Köchin vor dem Herdfeuer, an welchem Töpfe stehen; ein Greis wärmt sich. Rechts Einblick in eine Stube; ein Bauer sitzt am Tisch, ein Bierglas vor sich. Im Hintergrund vor zwei Fenstern ein

Tisch, auf welchem ein Krug steht. Zu beiden Seiten des Titels eine Reihe einzelner Naturgegenstände in rohem Holzschnitt. Ohne Monogramm. Sammlung Loftie.

20) Als die Witwe Christian Egenolffs am 24. December 1572 ihren Erben das Geschäft abtrat, wurden die sämmtlichen diesem gehörigen, nach Zeichnungen von Sebald Beham, Virgil Solis und andern geschnittenen Holzstöcke, „derweil dieselben fast alle alt und abgenutzt“, auf 250 Gulden geschätzt[1]). Ein Theil der Beham'schen Holzstöcke ging anfangs des 17. Jahrhunderts in den Besitz Vincenz Steinmeyers über, welcher 1605 das Kunstbüchlein unter dem Titel: „Sebalden Böhems Warhafftige Beschreibung aller Fürnemē Künsten, wie man Malen vnd Reissen lernen soll. Nach rechter Proportion, Mass vnnd Ausstheilung dess Circkels, angehenden Malern vnd Kunstbarn Werckleuthen dienlich, etc. Franckfurt am Mayn, in Verlegung Vincentij Steinmeyers“ wieder abdruckte. 1620 benutzte er zu dem Sammelbande in Quer-Quarto: „Newe Künstliche, wohlgerissene, vnnd in holtz geschnittene Figuren, dergleichen niemalen gesehen worden (!) etc.“ unter andern folgende Beham'sche Holzstöcke: das Urtheil Salomonis und die Ehebrecherin vor Christo (Passavant Nr. 173). — Versammlung der Reichsfürsten um den Kaiser in einem Sale, in dessen Mitte Luther steht (P. 191). — Die sieben Musikanten (P. 197). — Ein Bauer (P. 202). — 4 Bl. Ornamente, welche Passavant 204—207 näher beschreibt.

---

[1]) Dr. H. Grotefends Christian Egenolff, Vorwort.

Anhang II.

Die Behams Leben in Frankfurt betreffenden urkundlichen Belege aus dem Frankfurter Stadtarchiv, welche Gwinner in seinen „Zusätzen und Berichtigungen“ veröffentlicht hat, sind das Ergebnis der Nachforschungen des verstorbenen Stadtarchivars Dr. G. L. Kriegk. Gwinner jedoch gedenkt mit keinem Worte des Verfassers dieser fleissigen und mühsamen Arbeit, die damals nur unter erschwerenden Umständen durchgeführt werden konnte.

Ich verdanke die Einsicht in Kriegks Originalconcept der Freundlichkeit des Herrn Stadtarchivars Dr. H. Grotefend. Da der Abdruck die Notizen in Gwinners Buch weder fehlerfrei noch vollständig wiedergibt, so lasse ich dieselben genau nach Kriegks Manuscript hier folgen.

1) Rathsprot. v. 1547 f. 37 ᵇ (28. April) und Bürgermeisterbuch von 1546 f. 281 (28. April 1547) wird dem meiſter Sebolt Behem die Leonhards-Pforte als Wohnung für 4 fl. jährlich vermiethet.

2) Rathsprot. von 1550 f. 7ᵇ (23. Januar): Seboldt Behem, decretum ime 12 thaler zu verehren. Im Bürgermeisterbuch v. 1549 f. 117 lautet dieser Beschluss also: Meister Sebolten Behem ſol man fur die eren pfort, ſo er einem Erbaren Rat zum newen jar geſchenckt, ſo gut als 12 taler verehren.

3) Rathsprotokoll von 1551 f. 7 (27. Januar): Seboldt Behem: ſin witwe bitt umb gotts willen, man wollte ſy biß Oſtern uf der behausung des Lenhartsthurms ſitzen laſſen. Nota pitt, ir mit betzalung des holtz, ſo er im Pruckhof ſchuldig, zuverſchonen, dieweil doch der paw uf dem thorn bleibe. Dies lautet im Bürgermeisterbuch von 1550 f. 203 ᵇ also: Als anpracht, wie das weilent Sebolten Behems witwe bei dem alten burgermeiſter angeſucht und gepetten, ir auß angezeigten bewegenden urſachen die zeit des abziehens von der Leonhartspforten biß uf nechſt komende Oſtern zuerſtrecken: ſol man ir die zeit ſetzen uf 14 tag nach Oſtern oder, ſover es von notten, biß auf Walpurgis, und was ſy noch von geholtz hat, ſo meiſter Sebolt ſelig im Bruckhoff genomen und noch nit bezalt iſt, ſol man wider nemen und fur das uberig ſo verpaut iſt, der frawen nichts abfordern.

4) Im Bürgerbuch ist die Bürgeraufnahme Behams folgendermassen eingetragen: Sebolt Behem von Nurmberg iſt frembd juravit den Burgeraidt den 14. tag Octobr. anno 40, dedit 3 ℔ 6 ß.

5) Im Rechenmeisterbuch von 1549 Rubrik Ayntzling Aufgab unter dem 12. October steht: Meiſter Hanſen dem Moler geben von 32 tafeln, die man den Metzgern zum geſchetzten flaisch machen laſſen, zumolen 1 fl 2 ß 5 hll.

Hierauf folgen die Notizen, den Glasmaler Hans Behem von Mainz betreffend, der den 11. November 1579 den Burgereid in Frankfurt leistete.

Anhang, den Büchsenschäfter Hans Behem oder Beheim betr.

1) Im Bürgerbuch von 1569 kommt f 216^{b} vor: Hanns Böhem Büchſenſchiffter von Soundtraw aus dem Land zu Heſſen, juravit 9. Martii a^{0} 69 etc.

2) Im Bürgermeisterbuch v. 1568 f. 78^{b} (8. März 1569) heisst es von diesem: Hans Böhem Schreiner Buchſenſchiffter hat neben Übergebung und Verleſung ſines Abſchids umb die Burgerſchafft gepetten.

3) Im Rathsprotok. v. 1571 f. 21 (17. Juni): Hanns Behem hat umb sein Erledigung ſupplicirt und gepetten. (Er sass also damals gefangen.)

4) Ibid. f. 22^{b} (19. Juli): Hanns Behem iſt verſchiner tag uf der clagenden fürmunder begern ſchulden halben zu hafft kommen und heut ſeinethalben widerumb Anregung geſchehen.

5) Ibid. f. 66^{b} (11. December): Margreth Hanns Böchems uxor hat umb ires Hauſswirts Erledigung ſupplicirt und gepetten.

6) Rathsprot. von 1579 f. 38^{b} (10. September) supplicirt Hanns Behem Büchſenſchiffter, ime zu geſtatten, Leut zu beherbergen, Bier und Weckh für die Thur zuverhepfen[1]) und zugeben. — Nach dem Bürgermeisterbuch f. 80^{b} ward sein Gesuch abgeschlagen.

7) Rathsprot. v. 1579 f. 77^{b} (9. Februar 1580): Hanns Behem Püchſenſchiffter iſt anbracht, wie wol man ime zum öfftermal verpotten, niemandts frembden Nachts zu herbergen, ſo ſey doch der her jünger Burgermaiſter die vergangne Nacht umbgangen und in ſein huſs kommen, darin wol 8 Perſonen, deren 3 gleichwol bekant, die andern 5 aber nackte Mainhinckel Buben geweſen, derhalben ſey er ins Leinwathauſs gefurt worden, was man gegen ime furnemen ſoll. — Im Bürgermeisterb. v. 1579 f. 165 (9. Februar 1580) heisst es hierüber: Als anpracht, verſchiener tag hab mann den Puchſenſchaffter an der Pruckenn nngehorſams halben inzihen laſſen: ſoll man ine der hafft erledigenn und in 14 tagen mit weib und kindern haiſenn uſs der Statt zihenn.

8) Rathsprot. v. 1583 f. 72 (17. Februar 1584): Hanns Behem Püchſenschiffter hat ſupplicirt und gepetten, ime den Weinſchanck und Pierzepfen zu merer erhaltung ſeiner Narung und Wolfart lenger zuvergönſtigen. — Bürgermeisterb. v. 1583 f. 190 (18. Februar 1584): Als Hanneſs Behem ſupplicirt und gepetten, ine alhie wohnen und frembde herbergen zu laſsen: ſolle man an-

---

[1]) verzepfen?

gesehen sein Alter ine alhie wohnen laßen, aber nit gestatten gest zu halten, mit Beträung, wan Er darwider thun würde, man ine alsdan der Statt verweisen wölte.

9) Rathsprot. v. 1586 f. 85 (14. Februar 1587) bittet Hanns Behem Büchsenschiffter, ime 30 fl. uf sein hauß zuleyhen. — Nach dem Bürgermeisterbuch v. 1586 f. 166 ward ihm dies abgeschlagen.

10) Rathsprot, v. 1587 f. 65. (14. November): Hanns Behem (nach dem vorgebundenen gleichzeitigen Index Hans Behem Püchsenschiffter) ist seines losen haußhaltens und underschlaiffs verdechtiger Leut halben Anregung geschehen. — Im Bürgermeisterbuch wird die Sache nicht erwähnt.

11) Rathsprot. v. 1590 f. 42[b] (15. September): Hanns Beheim Büchsenschiffter hat umb sein erledigung supplicirt und gepetten. — Im Bürgermeisterb. f. 108 heisst es hierüber: Alſs Hannß Behem Büchsenschüffter umb erledigung seiner hafften gepetten, dabey der bericht geschehen, daz er darumb eingetzogen worden, die weil er allerley unütz und hailoß gesindel beherbergen thue: soll mann ine der hafft erledigen unnd stattlich zu weg sagen.

Anmerkung. Im Leinwandhaus, wohin der Büchsenschäfter Hans Beham geführt wurde, war damals ein Gefängnis. — „1419. Ist das Gefängnüß im Leinwands-Hauß benebenst einer Wohnung mit zweyen Stuben gemacht worden. (Lersner I, I, S. 22.) Das Gefängnis bestand bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts (1592). S. Battonn IV S. 5.

Deutsche Trinkgläser des 16. und 17. Jahrhunderts.

Durch den Nieder-Oesterreichischen Gewerbe-Verein aufgefordert, schrieb L. Lobmeyr seine interessante Abhandlung „Die Glasindustrie der Gegenwart, mit Beziehung auf die Weltausstellung in Wien 1874“ [1]).

Es war ein glücklicher Gedanke, dieser Abhandlung eine Geschichte der Glasindustrie hinzuzufügen, da dieses wichtige Gebiet des Kunstgewerbes noch keiner allgemeinen historischen Darstellung sich zu erfreuen hatte. Wer sich eine geschichtliche Uebersicht verschaffen wollte, musste zu diesem Zwecke Specialitäten und einzelne Notizen aus den verschiedenartigsten Werken kunst- und culturhistorischen, so wie technologischen Inhalts zusammensuchen und gelangte doch nur zu einem lückenhaften Ergebnis seiner Mühe. Allerdings hatten Deutsche und Franzosen eine Reihe von werthvollen Abhandlungen und Werken geliefert, in welchen einzelne Perioden und Zweige der Glasindustrie und namentlich die höheren Kunstproducte derselben eingehend behandelt werden, aber es fehlte immer noch an einem Gesamtbilde. So war es denn sehr erwünscht, dass ein so gewiegter Kenner und Kunstgelehrter wie Dr. Albert Ilg, Custos am k. k. Österr. Museum, die Ausarbeitung einer Geschichte des Glases in kunstindustrieller Hinsicht, von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, unternahm, welche die erste Abtheilung des Lobmeyr'schen Buches bildet.

Dass sich in das verdienstvolle Werk Ilgs, welches ein so weites Gebiet umfasst, Irrthümer einschleichen konnten, wird der am wenigsten bezweifeln, welcher aus eigener Erfahrung weiss, wie mühsam das Material gerade hier zusammenzutragen war und wie spärlich die Quellen oft fliessen.

In der folgenden Abhandlung hoffe ich über einige Producte der deutschen Glasindustrie ein helleres Licht zu verbreiten, als dies bisher geschehen ist.

---

[1]) Der Gesamttitel des Werkes ist: Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik. In Gemeinschaft mit Dr. Albert Ilg und Wendelin Boeheim herausgegeben von L. Lobmeyr. Stuttgart, Verlag von W. Spemann. 1874.

Ilg sagt in seinem genannten Werke S. 104: „In der ersten Hälfte des (16.) Jahrhunderts scheinen die venetianischen Gläser sich in den reichen deutschen Häusern besonderer Beliebtheit erfreut zu haben .... Merkwürdig ist es, dass die deutsche Industrie dann, welche keine Nachäffung der venetianischen ist, sondern ganz selbständig auftritt, eine vollständig neue, d. h. nationale Terminologie der Gefässformen mitbringt. Dieselbe ist aber schwierig zu deuten. Hier bezeichnet Römer, Willkomm, Passglas, Stiefel, Ängster, Tummler, verschiedene Gestalten der Gefässe.“

Betrachten wir, der von Ilg aufgestellten Reihenfolge gemäss, zuerst den Römer. Der Gebrauch der grünen Römer im Mittelalter lässt sich nur vermuthen, aber nicht beweisen. Ilg sagt darüber S. 103: „Am Rhein cultivirten schon die Römer den Weinbau; den Saft der Rebe trank man, wie ein Liederbuch des 15. Jahrhunderts anzeigt, schon im Mittelalter aus grünen Gläsern; deutsche Weinsorten, welche gleichwohl den Namen Romany führten, gab es damals in den Städten der Rheingegend, — vielleicht erklärt sich also der Name aus diesem oder jenem Grunde. Bestimmte Vorbilder in der antiken Verrerie hat indes der deutsche Römer nicht.“

Dass man im Mittelalter aus grünen Gläsern trank, darf uns nicht verwundern, nur ist es zweifelhaft, dass diese Gläser Römer waren. Ungefärbtes Glas herzustellen, gelang damals nur selten; dasselbe war daher geschätzter und theuerer als das herrlichste gefärbte. Das Glas war meistens so dunkelfarbig, dass ein Dichter des 12. Jahrhunderts sagen konnte: „schwarz wie ein Glas — suwarz so daz gelas“ (Diemer's deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrh.) Der lateinische Name des Glases vitrum bezeichnet auch den Waid, die blaudunkle Pflanzenfarbe, welche bei den Galliern glastum heisst, offenbar zusammenhängend mit dem deutschen Wort Glas; das lateinische hyalus, dem Griechischen entnommen, bedeutet sowohl Glas wie (bei Prudentius) die glasgrüne Farbe, und in diesem Sinne findet sich auch bei Vergil „color hyali.“ Man vergleiche über die Farbe des mittelalterlichen Glases die so lehrreiche Schrift von Wilhelm Wackernagel: „Die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855.“

Der im Mittelalter neben dem Reinfal und dem Malvasier viel getrunkene Romany stammte sehr wahrscheinlich nicht aus Napoli di Romania, sondern aus Romanée (Romanée-Conti) in Burgund, im Departement Côte-d'Or, und wird noch heutiges Tages sehr geschätzt. Béranger singt von ihm in „Ma Guérison:“

Après un coup de romanée,
La douche ayant calmé mes sens,
J'ai maudit ma muse obstinée
A railler les hommes puissants.

Der Name dieses Weines wird in Frankfurter Urkunden Romanij,

Romonij, Rommenij, Rominere und Romenere, sowie in Urkunden anderer Orte Rummenie geschrieben, und dies macht seinen griechischen Ursprung zweifelhaft, sagt Dr. G. L. Kriegk mit Recht (Deutsches Bürgerthum im Mittelalter, S. 307). Aber schwer wird es nicht minder sein, nachzuweisen, dass dieser Wein in Beziehung zu dem Römer steht. In dem sehr seltenen kleinen Büchlein: Hymnus Bacchi / Das ist des Weines / Oder Gott Bacchi Lobgesang. Mit fleiss zu sammen bracht, vnd mit schönen figu- / ren gheziehret. / Durch C. V. Pas. / Kupffer-stecher vnd Burgher zu Vtrecht. / Anno 1619, heisst es:

— — — „Ich bin mit schwarigkeit beladen,
Auff das ich mich mach erlaben
Mit einen grossn frischen Röhmer.
Vol Thälwein auff das der kummer
In der kannen mach begraben
Vnd mach erfrischn mit dein gaben," etc.

Am Schluss:

„Hiemit wil ich mein schreiben endn.
Der dann noch wil mein Reimen schendn,
Den ruffe ich zu desen streit,
Das er mir dan thu recht bescheyt,
Den Röhmer ich führ in der hand,
Germania war mein Vaterlant."

Hier finden wir das germanische Vaterland absichtlich neben dem Römer genannt. Allerdings haben wir bestimmte Nachrichten vom römischen Weinbau in Deutschland. Kaiser Probus erlaubte 281 n. Chr. den fremden Legionen den Weinbau am Rhein (Eutropius IX, 17) und in Folge dieser Erlaubnis wurden Weinberge bei Speier, Worms und Mainz angelegt. Dennoch ist die Herleitung des Wortes Römer aus dem mittellateinischen romarius, römisch (von Roma) als gleichbedeutend mit „römisches Glas" ganz unsicher, denn es lassen sich durchaus keine antik-römischen Gläser dieser Art nachweisen. Niederländisch kommt im 16. Jahrhundert der roomer vor. Webster leitet daher das Wort vom englischen room (Raum) her und legt ihm die Bedeutung eines geräumigen Trinkgefässes bei, welche Meinung er allerdings drastisch durch das Citat aus Crompton unterstützt:

„Then fill me a pottle of sack in a rummer."

Goethe dagegen hat gewiss unsere schönen, mässig grossen Römer im Sinn, wenn er in den folgenden Hexametern aus Hermann und Dorothea echt deutscher Meinung und Sitte Worte leiht:

„Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines,
In geschliffener Flasche auf blankem, zinnernen Runde,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins."

Mit dem grünen Römer mit traubenähnlichen Warzen (häufig Buckeln oder Nuppen genannt) und dem gereiften Fusse rivalisiert der ganz glatte Römer von braungoldner Farbe mit einem Stich ins Olivengrüne, in welchem der Wein so herrlich schimmert. Noch mancherlei Varietäten sind zu erwähnen, weisse geschliffene Römer mit hohlem Fusse, dergleichen mit zierlich ausgezacktem, andere mit durchbrochenem Fusse, mit Deckeln, etc. etc. Früher als im 16. Jahrhundert kommt wohl kaum der Römer vor. Der Grund, warum dieses Rheinweinglas par excellence seinen Namen führt, wird trotz aller Vermuthungen wohl ebenso wenig mit Sicherheit zu ermitteln sein, wie der, warum unser Frankfurter Rathhaus „der Römer“ heisst.

Der Willkomm ist keineswegs, wie die meisten übrigen von Ilg aufgezählten deutschen Trinkgefässe nur von Glas denkbar. Auf der Kunstindustrie-Ausstellung zu Münster im Juni 1879 befanden sich fünf reich ornamentierte silberne Pokale (Nr. 630, 644, 655, 657 und 666 des Katalogs), und zwar von der mannigfaltigsten Form, mit der Nebenbezeichnung „Willkomm,“ darunter namentlich Nr. 630 ein interessantes Kunstwerk, welches mit Ausschluss der später hinzugefügten Renaissancetheile der Zeit um 1400 angehört. Dieser merkwürdige Willkomm ist Eigenthum der Stadt Osnabrück. Wie dehnbar der Begriff „Willkomm“ ist, beweist schon die Bedeutung, in welcher er in dem Dictionarium latinogermanicum, Tiguri 1556 Bl. 597 a und in der Umarbeitung desselben Werkes: Die Teutsch Spraach, dem A B C nach ordentlich gestellt und mit gůtem Latein ganz fleissig und eigentlich vertolmetscht, dergleichen bisshär nie gesähen, durch Josua Maaler Burger zů Zürich. Tiguri 1561, Bl. 500a, vorkommt, nämlich als ein unten spitzes Trinkgeschirr, das unausgetrunken nicht hingestellt werden kann. Auf dieselbe Weise erklärt auch Webster die ursprüngliche Bedeutung des tumbler — „a large drinking glass, without a foot or stem; so called because originally it had a pointed or convex base, and could not be set down with any liquor in it, thus compelling the drinker to finish his measure.“ Dergleichen Gläser gehörten zur Sammlung Rolas du Rosey in Dresden, z. B. Nr. 2253 des Katalogs, „Bescheid zum sofortigen Austrinken, trichterförmiges Weinglas ohne Fuss mit künstlich geschnittenem Knaufe und sehr schöner tiefer Gravierung: Blumen- und Fruchtgewinde, von Genien und Kindern gehalten, H. 5“ 8‘“, und Nr. 2267, trichterförmiges Weinglas mit künstlich geschnittenem Arabeskenknaufe und ähnlicher Gravierung, H. 6.“

Unter dem Namen „Willkomm“ befinden sich jedoch meistens Cylindergläser von verschiedenen Dimensionen, häufig mit eingebrannten undurchsichtigen Emailfarben, zuweilen auch mit Oelfarben bemalt, sowohl in öffentlichen Museen wie in Privatsammlungen. Dahin gehören die Adlergläser mit den Wappen der Reichsländer und Reichsstädte, die Kurfürstengläser, Schützen- und Zunftgläser u. s. w. Auf den Kurfürstengläsern sieht man den Kaiser,

umgeben von den Kurfürsten, entweder stehend oder zu Pferde abgebildet, mit Inschriften, wie z. B. „Das Heilig Roemisch Reich mit sampt seinen Gliedern," oder:

„Vivat, es lebe das Heilige Römische Reich
Mit sampt seinen Gliedern und allen zugleich."

In der Sammlung des Freiherrn Karl Rolas du Rosey befand sich unter einer grossen Anzahl von derartigen Gläsern ein mit eingebrannten Emailfarben gemalter cylinderförmiger Willkomm mit Deckel, Höhe 16 Zoll 6 Linien, Durchmesser 5 Zoll 3 Linien. Auf dem Cylinder befand sich die Technik der Papierfabrikation in verschiedenen Darstellungen gemalt, nebst Bordüre und der Inschrift: „Dieses Glas verehret Meister Christian Urban Papier Macher an Meister Joh. Kraft p. p. 1741." [1])

Wie schon oben erwähnt, ist der Willkomm weder an ein bestimmtes Material, noch an eine bestimmte Form gebunden; seine Capacität ist jedoch meistens keine geringe. Es ist nicht anders zu erwarten, als dass der Willkomm in verschiedener Art und Gestalt im Leben eines so tüchtigen Zechers in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts wie des Hans von Schweinichen vorkommen muss. Davon gibt ein Beispiel die Erzählung von dem Gastmahl, welches Max Fugger in Augsburg im Jahre 1575 dem liederlichen Herzog Heinrich XI. von Liegnitz gab. [2])

„Es lud Herr Marx Fucker Ihre Fürstliche Gnaden einst zu Gaste neben einem Herrn von Schönberg, welcher sonst auch in J. F. G. Losament lag. Ein dergleichen Panket ist mir bald nicht vorkommen, dass auch der Römische Kaiser nicht besser tracktiren mögen und war dabei überschwengliche Pracht. Es war in einem Saale das Mahl zugerichtet, der war mehr von Gold als von Farbe gesehen worden. Der Boden war von Marmelstein und so glatt, als wenn man aufm Eis ging. Es war ein Kreuztisch aufgeschlagen durch den ganzen Saal, der war mit lauter Kredenzen besetzt und merklichen schönen Venedischen Gläsern, welches, wie man sagt, weit über eine Tonne Goldes sein sollte. Ich stund J. F. G. vor den Trank. Nun gab der

---

[1]) Wie hoch diese Glashumpen von den Sammlern geschätzt werden, beweisen die am 14. Mai 1881 versteigerten Exemplare der Sammlung Karl Damian Disch (Köln):

Nr. 378, Grosser Trinkhumpen in Cylinderform; vorne der Reichsadler mit Krone, Kugel und Scepter; auf des Adlers ausgebreiteten Schwingen die 56 Wappenschilder der Kurfürsten, Reichsstädte und Stände. Mit der Aufschrift: „Das heylig Remische Reich mitt sampt seinen Gliedernn. 1600", erreichte den Preis von 800 M.

Nr. 383, Grosser cylindrischer Humpen mit reitenden Costümfiguren in zwei Ornament-Etagen, deren acht Felder den Kaiser und die sieben Kurfürsten darstellen, mit der Jahreszahl 1694, ging für den Preis von 1100 M. in den Besitz des Herrn Barons von Erlanger in Frankfurt a. M.

Ähnliche Humpen wurden mit verhältnismässig ebenso hohen Preisen bezahlt.

[2]) Leben des schlesischen Ritters Hans von Schweinichen. Herausgegeben vom Professor Büsching. Leipzig 1823. I, S. 157 und 158.

Herr Fuckert J. F. G. einen Willkommen, welches von dem schönsten Venedischen Glas ein Schiff war, künstlich gemacht. Wie ich es nun vom Schanktisch nehme und über den Saal gehe, hatte ich neue Schuhe an und gleite, falle mitten in den Saal auf den Rücken, giesse mir den Wein auf den Hals und weil ich ein neu roth Dammasten Kleid an hatte, ward es mir gar zu Schanden. Das schöne Schiff ging aber auch in viele Stücke. Ob nun wohl unter der Hand und männiglich ein gross Gelächter ward, so ward ich doch hernach berichtet, dass der Herr Fuckert gesagt: er wolle dasselbe Schiff mit hundert Floren gelös't haben. Es war aber ohne meine Schuld; denn ich weder gessen noch getrunken hatte. Da ich aber einen Rausch bekam, stund ich darnach fester und fiel hernach kein mal, auch im Tanze nicht. Ich hielt davor, dass Gott die Pracht nicht haben wollte mit mir; denn ich ein neu Kleid angezogen und dauchte mich, ich wär der Stattlichste gewesen. Bei diesem waren die Herren und wir alle lustig."

Die folgende Erzählung [1]) gibt einen weiteren Beleg des Gesagten.

1576. „Von Braunfels zogen Ihro Fürstliche Gnaden gen Tillenberg (Dillenburg), zum Grafen Johann von Nassau, waren 3 Meilen; allda lagen Ihro F. G. 5 Tage stille. Waren gerne gesehen und hielt uns der Grafe wohl. Ich stund Ihro F. G. allemal vor den Trank und muste doch daneben alles versehen, wie es sonst einem Hofemeister gebühret, hatte also grosse Mühe. Auf den Morgen gab mir der Graf den Willkommen. Wenn ich aber den ersten Abend das Lob hatte bekommen, dass ich des Herren Grafen Diener alle hätte vom Tische weggesoffen, wollte sich der Grafe (jedoch heimlich) an mir rächen, mit dem Willkommen, welcher von drei Quarten Wein war. Nun wollte ich gerne wie den vorgehenden Abend Raum behalten, nahm den Willkommen von dem Grafen an, gehe vor die Thüre und probiere mich, ob ich ihn im Trunk austrinken möchte, welches ich auch also ahndete. Wie ich solche Probe gethan hatte, lasse ich mir wieder eingiessen, bitte den Herrn Grafen, mir zu verlauben, seinem Diener zuzutrinken. Nun war ich schon verrathen beim Grafen worden, dass ich zwei zuvor im Trunk hatte ausgesoffen, derowegen war der Herr Graf wohl zufrieden; trinke ich derowegen noch eines seinem Marschall im Trunke zu. Ob er sich wohl davor wehret, ward ihm doch vom Grafen geschafft, dass er ihn annehmen muste. Wie ich nun den Becher zum andernmal austrank, verwunderten sich die Herren alle, der Marschall aber konnte mir in einem Trunk nicht Bescheid thun, darum er auch denselben zweimal zur Strafe austrinken muste, jedoch mit vielen Trünken. Darüber ward der Marschall berauscht, dass man ihn wegführen muste, ich aber wartete bis der Mahlzeit Ende auf;

---

[1]) Hans von Schweinichen I, S. 185 und 186.

hernach hatte ich da wohl Ruhe vorm Trunk, denn sich niemand an mich machen wollte."

Zu den gemalten Glashumpen sind auch die sogenannten Fichtelgebirggläser zu rechnen, meistens grosse Cylinder, auf welchen in naiver Weise das Gebirg mit einem Ochsenkopf auf dem Gipfel dargestellt ist. Am Abhang des Gebirges befinden sich nicht selten verschiedene Thiere, und unten entströmen die vier Flüsse Main, Eger, Naab und Saale. Gereimte Inschriften fehlen nur selten auf diesen Cylindern von weissem, oft blasigem und rauhem Glase, welche meistens in Bischofsgrün am Fusse des Ochsenkopfs verfertigt wurden.

Ilg sagt S. 109: „Das Passglas hatte hohe cylindrische Gestalt und einen sehr einfachen umgebogenen Rand als Fuss. Häufig ist die Mantelfläche des Glases durch parallele, horizontale Ringe in Zonen getheilt, in welchen dann die Malereien und Inschriften Platz fanden. Oft ist das Glas nichts als ein dunkelgrüner hoher Cylinder mit vielen angeschmelzten Knöpfen oder Buckeln. Ein solches Glas aus dem 17. Jahrhundert im Oesterreichischen Museum, geschmückt mit Brustbildern von rauchenden Männern, enthält die naiven Verse:

Vivat. In gesundheit vnser Aller Infzgemein
Sollen die Päfs ausgetruncken Sein
Wär aber Seinen Pafs nicht dreffen kan
der Soll den andern gleich auch hahn.
Nun So will Ich Sehen Zu
dafs Ich den Pafs bescheidt auch thu
Wie Es mein nachbar hadt gemacht
da, hien will Ich auch Sein bedacht. Vivat."

Ich füge zu Ilgs Erklärung noch Folgendes hinzu. Die Pafsgläser stammen ursprünglich aus den Niederlanden. Sie haben zuweilen inwendig einen senkrechten Massstab, viel häufiger aber, aussen um den Cylinder laufend, gleichweit von einander angebrachte Reife als Mass, denn schon mittelniederdeutsch ist das pas soviel als Mass, und in dieser Bedeutung (neben anderen) ist das Wort jetzt noch in jedem Wörterbuch der holländischen Sprache zu finden. Dass, wenn Bild und Schrift auf solchen Gläsern zu sehen ist, diese zwischen den Ringen in den Zonen sich befinden, ist selbstverständlich, weil sich kein anderer Raum auf dem Glase dafür darbietet. Das Wort Pass ist gleich dem lateinischen passus, unter dem ja auch ein Längenmass verstanden wird; im Mittellateinischen überhaupt eine Art Mass oder Gewicht. Daher die Redensarten „von Pass sein", d. h. von dem Masse sein, wie es sein soll; „wohl zu Pass sein", d. h. recht gesund; „unpässlich", d. h. unwohl sein. Aus dieser etymologischen Erklärung erhellt auch der Sinn der angeführten gereimten Inschrift. Das Passglas ging bei den Zechern in die Runde. Wer nicht genau den Wein innerhalb der Abtheilung oder Zone bis

an den unteren Ring trank, musste zur Strafe noch bis zum nächstfolgenden Ring trinken u. s. w. — Die weitere Behauptung Ilgs: „Oft ist das (Pass-) Glas nichts als ein dunkelgrüner hoher Cylinder“ etc. entbehrt des Sinnes. Einem Cylinder ohne Pässe und nur mit angeschmelzten Knöpfen oder Buckeln verziert, kommt selbstverständlich der Name Pass, Passglas nicht zu.

Ich folge der Aufzählung Ilgs weiter und gelange zum Stiefel, welchem er S. 109 folgende Erklärung widmet: „Der Stiefel findet seine Anwendung als genug barocke Gefässform vornehmlich im 18. Jahrhundert und insbesondere in Studentenkreisen, doch will ihm die Volkssage noch höheres Alter zusichern, indem sie von einem Ritter des Mittelalters bereits den wirklichen Reiterstiefel als Trinkgefäss gebrauchen lässt.“ —

Bis ins Mittelalter zurück reicht meine Kunde vom „Stiefel“ nicht, aber doch weit über das 18. Jahrhundert hinaus. Thomas Platter, geboren 1499 zu Grenchen im Kanton Solothurn, erzählt Folgendes, was sich um das Jahr 1528 zugetragen hat: „Ich gieng uff den markt, kouff ein klein väſslin mit win, ich denk, es sige ein omen gsin, das trug ich uff miner achslen heim. Den win trunken ich und min wib mit manchem zank; den als wier kein trinkgschir hatten, dan ein angster zum ersten, giengen wir mit dem angster in keller, darob trieben wier einander. Ich sprach: drink du, du must söügen; so sprach min frow: drink du, du must studierren und in der schull übell zyt han. Hernach koufft uns min gutter frind Heinrich Billing ein glass, was geformiert wie ein stifell, do mit giengen wier in keller, wen wier im bad waren gsin; darin gieng ein wenig mer, den in den angster. Das västlin wäret lang.“ (Thomas Platter und Felix Platter, zwei Autobiographieen, herausgegeben von Dr. D. A. Fechter. Basel 1840, S. 68). Auch Fischart erwähnt „gestifflete Krüge.“ (Geschichtsklitterung, Neudruck von Scheible, S. 142).

Nunmehr gelangen wir zu einem der interessantesten älteren Trinkgefässe, dem Angster oder Aengster, dessen Ilg wohl erwähnt, über den er aber nichts zu sagen weiss. Die zu Anfang dieses Aufsatzes angeführte Behauptung Ilgs, „dass die deutsche Industrie, welche keine Nachäffung der venetianischen ist, sondern ganz selbständig auftritt, eine vollständig neue, d. h. nationale Terminologie der Gefässformen mitbringt,“ kann auf den Angster nicht ausgedehnt werden.

Angster (Ängster) poculum angusto collo, stammt nach Grimm und Weigand von dem italienischen anguistara, inguistara ab, mittellateinisch angustrum (von angustus eng). Auch sind noch sehr zierliche, leichte Ängster vorhanden, welche unzweifelhaft venetianisches Fabrikat sind. Ein ähnliches Trinkglas ist der Gutterer, Kutter, Kuttorf, Kutrof, Kutterolf[1]). Georg Henisch setzt in sei-

[1]) Dieses Wort kommt schon im 14. Jahrhundert in Frankfurt a. M. als Eigenname vor. Hier lebte v. 1396 bis 1411 ein Maler, welcher im Bedebuch Henne Guderolff, Goderolff, auch Koderolff, Meler, genannt wird.

nem Wörterbuche (Teutsche Sprach vnd Weisheit, Thesaurus linguae et sapientiae germanicae. Pars prima. Augsburg 1616) Gutterer, Angster, Gutterolf, ein Glas mit einem dicken Bauch und engen Hals, baucalium, bombylius geradezu als gleichbedeutend. Johann Rädlein (Europäischer Sprachschatz oder Wörterbuch der vornehmsten Sprachen in Europa, 3 Theile, Leipzig, 1711) gibt an: „Kutter oder Kuttorf, Schnatriacks, Ängster — ein Glas mit einem engen hohen Hals, französisch un gouteron." Grimms Wörterbuch enthält zahlreiche Citate aus einer grossen Auswahl von Schriftstellern in den Artikeln Angster, Kutter, Kutrolf. Die oben aus Thomas Platters Autobiographie angeführte Stelle erwähnt auch des Angsters. Im 15. Jahrhundert kommt der Angster zuerst vor im Kaufbeur. Inventar von 1480: „umb ain angster 7 kr." In Agricolas Sprichwörtern (Frankfurt a. M., bei Egenolphs Erben 1570) heisst es: „Wer zu eilend in einn Angster schenkt, der schütt mehr darneben dann drein." Dass in der reichen Fundgrube von Zecherausdrücken, der Geschichtklitterung (Gargantua) von Fischart, der Angster und der Gutteruf nicht fehlt, lässt sich denken. Ich führe nur zwei bezeichnende Stellen nach dem Neudruck von Scheible an. S. 80: „Tringt einander mit Krausen, vil krummer Aengster bringt her, die kehret vmb vnnd macht sie lähr." S. 176: „Was vnderscheids ist, audi Provisor, zwischen Flaschen, Angster vnd Gutteruff? Grosse, dann die erste sind Enggefeckelmeulet am Mundport, der Gutteruff am Weydengewundenen Kranchshalfs. Aus dem Angster mufs mans mit engen Ängsten, wie die Balbierer jhr Spicanarden vnd Roswasser herausängstigen, Wirbeln, Türbeln, Türmeln vnd gleichsam Betteln. O es macht blöd Köpff vnd vbersichtig Augen. Ha bon, gebt jhm zu Trincken, dass ers probier. Nun Gurgelguttere dapffer, Spitz dass Schlehenmaul, fecht wie schön der geschnäbelte König Gutterschnatteret, Er hat ein besser Hand zu Angsteren, vndergebelet jhm den Kopff, er wird sonst zu Windhälsig vor angstigen Angsterwürbelen." — Die, meines Wissens, späteste Erwähnung des Angsters befindet sich in „Paul Jacob Marpergers, Königlich-Polnisch. und Chur-Sächsisch. Hoff- und Commercien-Rahts, wie auch Mitglieds der Königlich-Preussischen Societät der Wissenschaften, Vollständigem Küch- und Keller-Dictionarium, etc. etc., Hamburg, in Verlegung Benjamin Schillers seel. Wittwe, Anno 1716," S. 425 unter dem Artikel Gläser: „Das Erste, nemlich ihre Form betreffend, so seynd es entweder Pocale mit oder ohne Deckel, Bier- oder Wein-Gläser mit oder ohne Fuss, weite und enge, Bouteillen, Cortiangen, Römers, Schenck-Gläser, Pass-Gläser, Willkomms, Aengster (weil sie offt manchen, der sie voll eingeschenckt austrincken soll, Angst genug machen)," eine Erklärung, welche beweist, dass dieses Trinkgefäss aus der Mode gekommen war, und dass man sich den Namen in einem sonst ernsthaften Buche nur mit einem Scherze zu erklären wusste. So verlor denn der Angster oder Kutrolf mit seinem

Gebrauch auch seinen Namen und wurde in unserem Jahrhundert von den Antiquitätenhändlern wegen seiner zwiebelähnlichen Gestalt „Zwiebelglas“ [1]) getauft. In der historischen Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse im Thurn und Taxis'schen Palais zu Frankfurt a. M. im Jahre 1872 befand sich unter Nr. 643 des Katalogs ein Angster mit der Bezeichnung „grünes Zwiebelglas mit Römer“, aus der Sammlung des Herrn G. Wittemann. Diese Sammlung ist in den Besitz des Frankfurter historischen Museums übergegangen.

Komisch ist es, dass der Angster oder Kutrolf in der allerneuesten Zeit in modernen venetianischen Nachbildungen als Tulpenglas verkauft wird, weil man den ursprünglichen Zweck desselben nicht weiss, und daher, um die Ware verkäuflich zu machen, dem Gefäss aus Misverständnis einen scheinbar möglichen Zweck andichtet. Es erinnert dies an den sinnreichen Junker Don Quixote, welcher in einem Barbierbecken den Helm des Mambrin zu erblicken glaubte und sich dasselbe, so wenig es sich dazu eignete, seinem würdigen Schädel anzupassen suchte. Viele Exemplare der alten Angster zeigen deutlich durch die Umbiegung ihres Halses und die Senkung der Mündung, dass eine Tulpenzwiebel unmöglich darin haften und Blumen treiben kann, dass also diese Gläser eine andere Bestimmung haben mussten. Das eben erwähnte sogenannte „Zwiebelglas“, dessen Röhren in einen Römerbecher münden, beweist durch letzteren seinen Zweck als den eines Trinkglases, zugleich aber auch seinen späten Ursprung, der wohl in das Ende des 16. oder in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts fällt. Der Angster hat allerdings die Form einer Zwiebel oder mehr oder minder plattgedrückten Kugel mit einem schmalen Rand unten als Fuss. Aus dem kugelförmigen Bauch hervorgehend, bilden drei und mehr, zuweilen sogar sechs in einander gewundene Ausgussröhren einen phantastisch schiefstehenden Hals und münden in eine gemeinsame Schnauze (Zotte). Indessen besteht der Hals wohl auch aus einer einzigen engen, schiefgedrehten Röhre, deren oft wunderlich wie ein Blütenkelch geformter Ausguss sich seitwärts nach dem Fusse zurücksenkt. Aus den Angstern und Kutrolfen trank man feinen Wein [2]) oder man bewahrte auch wohlriechende Oele darin. Die engen, in einander gedrehten Röhren sollten das zu schnelle Verduften der Weinblume oder im letzteren Falle des Geruchs der ätherischen Oele verhindern.

Will man zwischen Angster und Kutrolf unterscheiden, so könnte die aus dem Gargantua angeführte Stelle dahin gedeutet

---

[1]) Auch der Katalog der kürzlich in Köln versteigerten Kunstsammlung Disch verzeichnet unter Nr. 549 ein „Zwiebelglas,“ cylindrisch, mit weit ausladendem Halse, der untere Theil vielkantig, der obere Rand blau. Höhe 17, Diameter 10 Cent.

[2]) Der Angster vereinigt in ähnlicher Weise das Trinkglas mit der Flasche, wie der Siegburger Becher den Becher mit dem Kruge.

werden, dass der Angster einen aus einer einzigen engen und krummgebogenen Ausgussröhre bestehenden Hals hat, während der Hals des Kutrolfs, welchen Fischart einen „Weydengewundenen Kranchshals“ nennt, gleich einem Weidengeflecht aus mehreren Röhren zusammengedreht ist.

Auf alten Holzschnitten sind diese eigenthümlichen Trinkgläser mehrfach abgebildet. Der älteste der mir bekannten Holzschnitte befindet sich in dem bei Johann Grieninger in Strassburg 1501 erschienenen Werke „Boetius de philosophico consolatu sive de consolatione“ (sic!) auf Fol. XVIII b und wiederholt auf Fol. XX b eine weibliche Figur mit der bekannten, sich hoch über den Hinterkopf wulstig erhebenden Haube darstellend. Die Frau hält in der rechten Hand ein Bierglas, in der linken einen Angster. In dem „Buch von den Sünden des Munds von dem hochgelerten Doctor Keisersperg — Vnd ist getruckt vnd vollendet durch Joannem Grieninger in der Keiserlichen stat Strassburg, vff Joannis Chrisostomi in dem Jar. M. ccccc. xviii“ zeigt Blatt III b eine schwelgerische Gesellschaft um einen mit Speisen besetzten Tisch gruppiert. Ein Mann in einer Schaube lässt sich aus einem hoch erhobenen Angster den Wein in den Mund laufen, ähnlich wie die Griechen den Weinstrahl aus der Spitze des Trinkhorns (Rhyton) mit dem Mund auffingen (Vergl. Athenaei Deipnosoph. lib. XI. sect. 97 (497). Auf einem ähnlichen Holzschnitt desselben Werkes Bl. V a u. VI a schwingt ein Zecher den Kutrolf. — Unter den berühmten Randzeichnungen Hans Holbeins zum Lob der Narrheit von Erasmus im Exemplar der 1514 bei Froben erschienenen Ausgabe, aufbewahrt im Baseler Museum, befindet sich eine, welche einen üppigen Gesellen mit einem Mädchen an wohlbesetztem Tisch vorstellt. Dieses „feiste und glänzende Schwein aus Epikurs Heerde“, wie die Worte im Text lauten, setzt einen vollen Kutrolf an den Mund. Neben diese Zeichnung setzte bekanntlich Erasmus zum Scherz den Namen Holbein, legte aber mit dieser Beischrift den Grund zur Fabel von Holbeins Unsittlichkeit und Schlemmerei. — In Jost Ammans Kartenspielbuch (Nürnberg 1588), in welchem die vier Farben durch Buchdruckerballen, Bücher, Becher und Humpen bezeichnet sind, hält auf Nr. 40, dem ersten Blatt der Humpen, der Zecher, welcher dem Bacchus qualvolle Opfer darbringt, einen sehr deutlich gezeichneten Kutrolf mit mehreren zusammengedrehten Ausgussröhren in der linken Hand. In demselben Buch auf Nr. 42, dem dritten Blatt der Humpen, trinkt links vom Beschauer die Frau aus einem ansehnlichen Deckelkrug, während ihr Mann rechts bedenklich den Kopf auf die Rechte stützt und mit der Linken den Hals seines Kutrolfs umfasst.

Das Trinklied, welches Ilg aus E. N. Ammerbachs deutscher Tabulatur, Leipzig 1571 anführt, um seine Ansicht von dem Tummler zu begründen, befindet sich als Nr. 11 in „Neuwe ausserlesene Teutsche Gesäng. Durch Jacobum Meilandum. Frankfurt a. M., 1575“ und in „Mancini, Newe lustige Lieder“

Bd. 1, Nr. 19 (Vergl. Uhlands Volkslieder Nr. 219). Die Strophe lautet:

„Frisch auf, gut gfell, lass rummer gan!
Tummel dich, guts weinlein!
Das gläslein sol nicht stille stahn,
Tummel dich, tummel dich, guts weinlein!
Schenk ein, langs her, gibs diesem herrn,
Tummel dich, guts weinlein," etc. etc.

Ilg sagt, dass dies Trinklied deutlich von der Bestimmung des Tummlers künde. Damit schreibt er dem Tummler dieselbe Bestimmung zu, wie oben dem Passglas. In den angeführten Versen ist jedoch von einem beliebigen Gläslein, das herumgehen und vom Wein, der sich tummeln soll, die Rede. Folgender Vers, welcher auf einem echten Tummler zu lesen ist, gibt den allein richtigen Aufschluss über dessen Bestimmung:

„Trinck mich auss und leg mich nieder,
Steh ich auff, so füll mich wieder!"

Der Tummler ist nämlich ein halbkugelförmiger Becher ohne Fuss, ein schwankend sich selbst bewegender Becher, denn er richtet sich, zur Seite gelegt, von selbst wieder auf, wie das seine Form mit sich bringt. Den Tummlern ähnlich sind die „tumble-ups", besonders auf Schiffen gebräuchliche Trinkgläser, welche bei Erschütterungen stets wieder aufrecht zu stehen kommen.

Wenn es auch nicht meine Absicht sein kann, das weite Gebiet der Trinkgläser hier erschöpfend zu behandeln, so ist es vielleicht manchem Sammler doch nicht unerwünscht, wenn ich noch einige interessante Gläser bespreche, welche noch im Antiquitätenhandel vorkommen. Vor allen sind es die Gläser von Schaper und seinen Nachfolgern, welche eine Auszeichnung verdienen.

Johann Schaper (Schapper) wurde zu Harburg in Hannover (nicht in Hamburg, wie Ilg angibt) gegen Ende des 16. Jahrhunderts geboren. Er lebte seit 1640 in Nürnberg und starb daselbst am 3. Februar 1670. Als Glasmaler war er ein in „Cabinetsstücken" bewanderter Meister. Die von ihm selbst gemalten Trinkgläser und Fayencen verdienen mit vollem Recht kleine Kunstwerke genannt zu werden. Mit bunten Farben von diesem Künstler gemalte Gläser sind die seltensten; auf den meisten ist die Zeichnung in einem warmen Sepiaton oft sehr sorgfältig ausgeführt [1]). Es ist sogar zu vermuthen, dass Schaper bei manchen besonders delicaten Arbeiten sich des Vergrösserungsglases bedient habe. Nur wenige seiner Malereien sind mit seinem aus den Buchstaben IS zusammengezogenen Monogramm, noch weniger mit seinem vollen Namen bezeichnet, welcher so mikrosko-

[1]) Schapers Figuren erinnern in ihrer Zeichnung an die des älteren Merian.

pisch klein geschrieben ist, dass man ihn mit unbewaffnetem Auge schwerlich erkennen kann. In der Berliner Kunstkammer sind ausser den mit Schapers Monogramm versehenen Gläsern noch zwei dieser Art vorhanden, welche die Namen der Maler, Schapers Schüler und Nachfolger, tragen. Auf dem einen ist „Joh. Keyll 1675", auf dem andern „No. 9. Herman Benchert f. Anno 1677." zu lesen. In der Sammlung Rolas du Rosey befanden sich zwei derartige Gläser mit dem Monogramm G. Keylls und Bencherts Malereien sind nicht mehr in dem warmen Sepiaton, sondern mit einer schwarzen Farbe ausgeführt. Mit dem Eintreten dieses kälteren Tuschtons verliert die Arbeit allmählich ihren künstlerischen Werth und wird zuletzt nicht bloss handwerksmässig, sondern geradezu stümperhaft. Schaper muss viele Gesellen und Nachahmer gehabt haben.

Flaschen, Stengelgläser, Pokale, ganz besonders aber kleinere Glascylinder, häufig auf drei gläsernen Kügelchen ruhend, zuweilen auch ohne diese, tragen die zierlichen Malereien, welche selten biblische Stoffe oder Heilige, meistens Landschaften, Ruinen, Paläste, Gärten, Jagdscenen, Kämpfe, namentlich Reitergefechte, mythologische Figuren, Allegorien, wohl auch Conversationsstücke im Costüm der Zeit, letztere in manchen Exemplaren recht anmuthig, darstellen. Franz Kugler, welcher die Werke Johann Schapers und seiner Nachfolger mit grosser Liebe studiert hat, schildert die meisten, welche sich in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin befinden, sehr eingehend. Ich entnehme seiner Beschreibung folgendes Beispiel: „Noch sind zwei ziemlich grosse achteckige Flaschen anzuführen, auf deren figurenreichen Darstellungen, ebenfalls aber in der kälteren schwarzen Farbe und ohne hervorstechend geistreiche Ausführung, gemalt sind. Die eine Flasche enthält auf der einen Seite die ländliche Darstellung einer Weinlese (nach einer Composition des Jacopo Bassano, die sich unter den Blättern ländlicher und häuslicher Beschäftigungen, welche Raphael Sadeler nach diesem Künstler gestochen, vorfindet), auf der andern Seite ein landschaftliches Bild, in welchem man eine Ansicht der Pfalz bei Caub am Rhein erkennt. Die andre Flasche hat auf der einen Seite die Darstellung einer weiblichen allegorischen Figur (einer Ubertas oder dergl.), von bacchischen Genien umgeben. In dieser Gruppe ist, als besondere Ausnahme, das Nackte naturgemäss colorirt. Rings umher zieht sich eine Landschaft, die auf der Rückseite durch das reich entwickelte Bild einer Stadt, Frankfurt am Main vorstellend, und eines festlichen militairischen Einzuges in letztere ausgefüllt wird."

Kugler bemerkt noch: „Mit der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts verschwindet die Mode der Malerei auf den Glasgefässen und es tritt Schleifarbeit an deren Stelle."

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt uns unter den Glaskünstlern ganz besonders gravitätisch und feierlich eine hohe Gestalt mit mächtiger Allongeperrücke entgegen. Wie stolz

und selbstbewusst blickt sein Auge; leicht aufwärts gekrümmt ist das schmale Schnurrbärtchen, welches, wie mit dem Pinsel gezogen, seine Oberlippe ziert. Ein breites, gemustertes Wehrgehänge zieht sich von der rechten Schulter, welche, wie die linke, reichen Bänderschmuck trägt, schräg herunter über die Brust, und die linke Hand stützt sich würdevoll auf das Gefäss des Degens, welchen der Cavalier an der Seite trägt. Diese imposante Erscheinung ist der Erfinder des Rubinglases, des Smaragdglases und des Phosphors, Johann Kunckel, geboren 1630 zu Hutten, einem Dorfe bei Schleswig. Unter seinem Bildnis, welches die erste Ausgabe seiner Ars vitraria experimentalis, Frankfurt und Leipzig 1679, ziert, stehen folgende, die Verdienste des „Churfürstl. Brandenb. würcklich bestallt-geheimden Cammer-Dieners“ preisende Verse:

„Wiſſenſchafft, Erfahrenheit und Verſtand von allen Sachen,
Wollen dieſen wehrten Mann nunmehr unvergleichlich machen:
Vnd die Warheit, die das Ziel, wornach ſeine augen funckeln,
Kröhnt mit hohen Adel, ſchon deſſen Nahmen, Johann Kunckeln.“

Kunckel ward ohne gelehrte Vorbildung Apotheker, studierte jedoch 1676 in Wittenberg Chemie und trat in den Dienst des Herzogs Franz Karl von Lauenburg. Sein Ruf als Adept drang zu den Ohren Johann Georgs II., Kurfürsten von Sachsen, welcher ihn zu seinem Kammerdiener und zugleich zum Director seines chemischen Laboratoriums in Annaberg ernannte. Kunckels Ruf verbreitete sich immer mehr; 1677 hielt er in Wittenberg vor einer grossen Anzahl von Zuhörern Vorlesungen über Chemie. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst von Brandenburg, wollte sich den berühmten Goldmacher nicht entgehen lassen, berief ihn nach Berlin als geheimen Kammerdiener, schenkte ihm daselbst ein Haus und stellte ihm mehrere Glashütten zur Verfügung, aber das eigentliche Laboratorium liess er ihm auf der Pfaueninsel bei Potsdam einrichten. Seine Bemühungen Gold zu machen blieben erfolglos wie die Böttchers, welcher gleich Kunckel seine Laufbahn als Apotheker begonnen hatte. Es war nicht ganz geheuer für Goldköche, ihren fürstlichen Gönnern keine Erfolge aufweisen zu können. Kurfürst Christian II. von Sachsen liess den Setonius zu Tode foltern, um aus dem Unglücklichen das Geheimniss herauszupressen; Sendivogius, der Vertraute des Setonius, wurde von Herzog Friedrich von Württemberg unbarmherzig in Haft gehalten; derselbe Herzog liess den Goldkoch Honauer hängen; auf Befehl Augusts des Starken wurde der 1684 zu Frankfurt a. M. geborene sächsische Kammerherr und Hofalchymist Freiherr von Klettenberg auf dem Königstein, wo er lange eingesperrt gewesen, 1720 geköpft. Aber wie es Böttcher später gelingen sollte, August den Starken durch die Erfindung des Meissner Porzellans zufrieden zu stellen, so errang sich Kunckel die Gunst des grossen Kurfürsten durch die Erfindung des Rubin- und des Smaragdglases. Er musste jährlich für 50 Thaler Krystall- und andere Gläser an die

kurfürstliche Kellerei abliefern. Für die vom Kurfürsten gegründete brandenburgisch-afrikanische Handelscompagnie fabrizierte Kunckel die Glasperlen, gegen welche von den Wilden Elfenbein, Ebenholz und Spezereien eingetauscht wurden. Nach Friedrich Wilhelms Tode folgte Kunckel dem Rufe des Königs Karl XI. von Schweden nach Stockholm, wurde zum Bergrath ernannt und mit dem Zunamen von Löwenstern geadelt. Er starb 1702.

In mancher Beziehung ist das Kunckel'che Glas das Gegentheil des venetianischen. Wie dieses ebenso zierlich als leicht ist, weil möglichst jedes Metalloxyd bei der ungefärbten Masse vermieden wurde, so ist namentlich das Kunckel'sche Rubinglas schwer, weil es viel Goldkalk enthält. Aber auch die Form der Becher, Flaschen, Pokale, Schalen und Schüsseln in dieser Masse ist eine plumpere als die der Fabrikate von Murano, jedoch nicht unschön und jedenfalls für die Zeit recht charakteristisch. Nicht minder ist die Façonnierung des Glases durch den Schliff bei den frühen Erzeugnissen der Fabrik auf der Pfaueninsel unbehilflich, ja zuweilen roh. Prachtexemplare wurden in vergoldetes Silber gefasst, mit Filigranarbeit, selbst mit Edelsteinen verziert.

Goethe hat 1822 dem Quartband Kunckels, „die vollkommene Glasmacherkunst", eine eingehende Besprechung gewidmet. Das Werk, eine Übersetzung des Tractats des Florentiners Antonio Neri, erscheint besonders werthvoll durch die Anmerkungen, mit welchen es Kunckel begleitete. Aber die Hauptsache, weshalb wohl mancher Zeitgenosse das Buch gekauft und mit gespannter Aufmerksamkeit durchgelesen haben wird, die Bereitung des Rubinglases, wird von dem „geheimden Kammerdiener" in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt. Nachdem Kunckel das Recept Neris, das Gold mit „Aqva Regis" zu calcinieren, um das Rubinglas damit zu bereiten, als zu kostspielig und nicht zum Ziel führend verworfen hat, erklärt er Seite 192 in einer Anmerkung zum 121. Capitel: „Hier wolte ich gerne einen bessern Modum anzeigen, und auff eine compendieuse Art das rothe oder Rubin-Glas lehren, wann es nicht vor eine so sonderbare Rarität von meinem Gn. Churfürst und Hn. gehalten würde: Wer es aber etwan nicht glauben will, dass ichs kan, der komme ins künfftige und sehe es bey mir. Wahr ists: Es ist itzo noch zu rar, gemein zu machen." Dies sagt Kunckel schon in der ersten Auflage seines Werkes, welches dem grossen Kurfürsten und seiner Gemahlin Dorothea gewidmet, in „Franckfurt und Leipzig, In Verlegung des Autoris, Leipzig, gedruckt bei Christoph Günthern, 1679" erschien, also vier Jahre vor der angeblich ersten Darstellung des Goldpurpurs durch Andreas Cassius zu Leyden im Jahre 1683. Demnach führt dies Präparat den Namen „Goldpurpur des Cassius" nicht deshalb mit Recht, weil dieser Hamburger Arzt es zuerst dargestellt, sondern weil er dessen Bereitungsart zuerst in der Schrift: „Cogitata de auro et admiranda ejus natura, Hamburg 1685," bekannt gemacht hat. Allerdings

wird dagegen eingewendet, des Cassius Vater habe schon viel früher den Goldpurpur durch Versetzung einer Lösung von Gold in Königswasser mit einer Lösung von Zinn in Königswasser dargestellt, eine Erfindung, welche sich der Sohn unrechtmässiger Weise in dem genannten Werke zugeschrieben haben soll.

Schliesslich sei noch der schönen Doppelgläser mit Zwischenvergoldung[1]) gedacht, deren Technik uralt ist. Athenäus (300 n. Chr.) nennt sie in seinen Deipnosophisten hyalina diachrysa (*ὑάλινα διάχρυσα*). In etruskischen Gräbern und in den Katakomben fand man Gefässe, auf deren Boden bildliche Darstellungen verschiedener Art, selbst Porträte und Inschriften in Gold, durch ein zweites Glas geschützt, sich befinden. Die Römer übten die Kunst, zwischen zwei Gläser Bildwerke in Goldfolie einzuschliessen, sehr wahrscheinlich bis zum Zusammenbruch des römischen Reiches. Um das Jahr 500 hörte die römische Litteratur auf, wenn auch das Latein die Sprache der Kirche, der Gebildeten und der Bücher blieb. Die Künste geriethen nicht minder ins Stocken. Ein vielleicht dem 10. Jahrhundert angehöriger Autor, dessen Person in ein mysteriöses Dunkel gehüllt ist, Heraclius, fand das Verfahren der römischen Glaskünstler wieder auf. Er beschreibt nicht die bei den Römern, seinen Zeitgenossen, noch geübte Bereitungsweise, sondern die Versuche, die er selbst unternahm, um eine Kunst wieder zu beleben, welche in Italien erloschen war, ja er beklagt, dass der den alten Römern innewohnende Kunstgenius in seiner Zeit so gänzlich geschwunden sei. Bei seinen Versuchen geräth er sogar auf die abenteuerlichsten Mittel; so z. B., um das Glas für das Schneiden zu erweichen, bestreicht er es mit Essig und dem Blut eines mit Epheu gefütterten, grossen Bockes, welches Gemisch er über die fetten Würmer gegossen hatte, welche die Pflugschar aus der Erde wühlt, während das Schneiden und Gravieren des Glases bekanntlich unter Nero und seinen Nachfolgern mit dem grössten Erfolge betrieben ward.

Ilg zeiht Labarte der Wunderlichkeit, weil dieser die Mittheilungen des sogenannten Heraclius nicht als die Berichte eines Schriftstellers über das, was seine Zeit im Fache leistete, ansieht, sondern als Ergebnisse einer antiquarischen Forschung, die mit der Zeit, in der sie niedergeschrieben wurden, gar nichts zu thun haben. Und warum? Nur weil Ilg sich nicht mit Labarte über die Zeit einigen kann, in welcher der problematische Heraclius gelebt haben mag. Man sollte glauben, Ilg habe den Heraclius gar nicht gelesen, wenn er nicht selbst ihn herausgegeben und übersetzt hätte.

Heraclius gibt unter andern eine Anweisung zur Verfertigung der Doppelgläser mit Zwischenvergoldung an, welche ich im Versmasse der Urschrift möglichst getreu übersetzt hier mittheile,

[1]) Vergl. „Carl Friedrich, die Technik der Goldgläser“ in der Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins in München, Nr. 11 und 12. 1879.

weil das Orakelhafte des Autors nur im Vers am besten wiederzugeben ist, dann aber auch, weil Ilg die Stelle:

Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute

folgendermassen, und zwar falsch, übersetzt hat: „Ich kam darauf, geschlagene Goldblätter vorsichtig zwischen doppeltem Glase einzuschliessen“, während Heraclius sagen will, dass er ein Doppelglas mit Zwischenvergoldung fand.

Von goldverzierten Schalen.

Herrliche Schalen von Glas, als köstlich vor allem gepriesen,
Welche mit Gold sie verzierten, bereiteten künstlich die Römer.
Dieses erstrebt' ich nunmehr mit unablässigem Eifer,
Tag und Nacht auf das Ziel mein geistiges Auge gerichtet,
Wie ich die treffliche Kunst mir anzueignen vermöchte,
Die hellleuchtenden Glanz den gläsernen Schalen verleihet.
Ich vollbracht' es zuletzt, mein Theuerster, was ich dir künde.
Blättchen geschlagenen Golds fand zwischen gedoppeltem Glase
Ich sorgfältig geschlossen, und als mit erfindrischem Geiste
Öfters ich dieses beschaute, so fühlt' ich mich immer erregter;
Von hell glänzendem Glase verschafft' ich mir etliche Schalen,
Die ich vermittelst des Pinsels bestrich mit dem Harze des Gummi.
Da nun dieses geschehen, begann ich die gläsernen Schalen
Mit Blattgold zu belegen, und als dies trocken geworden,
Grub ich Vögel und Menschen hinein, auch Löwen desgleichen,
Wie es mir grade gefiel, und ich zog jetzt über die Schalen
Glas, das dünn an dem Feuer geschickt ich geblasen, zum Schutze;
Aber sobald dies Glas gleichmässig die Hitze empfunden,
Schloss es sich ringsum dünn an die Schalen in trefflicher Weise.

Weder die verschiedenen Arten Gläser zu vergolden, wie sie in der Schedula diversarum artium des Theophilus beschrieben werden, noch die Musierungsweisen des Cennini gehören hierher, da bei beiden Autoren nicht von eigentlichen Doppelgläsern die Rede ist. Dagegen gibt Kunckel in der Ars vitraria II, 12 folgendes Verfahren an:

XXVII.

„Ein sonderliches curieuses Trinckglas zu machen.

Nimm zwey glatte Gläser, welche sich gerade in einander fügen, welche auch, sonderlich was die Höhe betrifft, also beschaffen seyn, dass das innere Glas, dem eusern ja nicht an der Höhe vorgehe, sondern beyde gleich hoch seyn; mahle das grössere inwendig mit Oehlfarben nach Edelgestein-Art auffs beste als du kanst: lass es trocken werden, alsdenn reisse mit einer spitzigen Gradiernadel hin und wieder, Aederlein oder was du wilt darein. Ferner schwäncke altes Leinöhl darinn herumb, lasse es wieder wohl heraus lauffen und umbgestürtzt fest trocken werden; wann es demnach ein wenig klebrigt ist, so lege Blättlein von Gold oder

Metall hinein, drücke sie mit einer Baumwollen inwendig an, und lass es folgends wohl austrucknen, so scheinen die gerissenen Aederlein goldreich heraus. Indessen nimm das andere oder kleinere Glas, streiche es auch vermittelst eines Pensels mit alten klaren Leinöhl oder einen reinen Fürniss auffs dünste an, und belege es über und über mit geschlagenen Gold oder Metall, so sihet es von inwendig einen verguldeten Becherlein gleich, lasse es auch trocken werden und setze sie in einander (es müssen auch die Gläser also eingerichtet seyn, dass sie in der Mitten, wann sie in einander gesetzt, keinen oder wenig Raum haben, damit sie nicht gar zu dick scheinen.)“ etc. etc.

Von andern Glaskünstlern wurde zur Zusammenkittung beider Gläser gewöhnlich Canadabalsam (Terpentin) angewendet. Auf das innere Glas wurde Gold- oder auch Silberfolie aufgelegt, und aus dieser radierte der Künstler silhouettenartig mit scharfer Nadel die darzustellenden Figuren und übrigen Gegenstände, zeichnete in gleicher Weise die nöthigen Umrisse, schraffierte die Schattierung hinein und schabte das überflüssige Gold weg.

Auf beiderlei Art, durch Ueberblasen mit schützendem Glas oder durch das Ineinanderkitten von zwei Gläsern, wurden, namentlich noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, sehr schöne Exemplare in Böhmen verfertigt. Die dargestellten Gegenstände sind meistens Jagdscenen, seltener Figuren von Aposteln oder Heiligen.

In der reichen und höchst interessanten Gläsersammlung des Herrn L. A. Ricard-Abenheimer in Frankfurt a. M befinden sich mehrere Doppelpokale, welche sich durch sehr delicat ausgeführte Jagdbilder und schönen Schliff auszeichnen. Auch im Thurn- und Taxis'schen Palais hatten 1875 mehrere hiesige Besitzer interessante Doppelgläser ausgestellt. Unter seinen neueren Erwerbungen hat das Frankfurter histor. Museum auch „ein Doppelglas mit Zwischenvergoldung“ aufzuweisen.

20 Eng

dien zur Kunst- und Culturgeschichte

II

FRANCISCUS MODIUS

Rechtsgelehrter, Philologe und Dichter

der Corrector Sigmund Feyerabends

Von

G. K. WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1882



Druck von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M.



Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

II

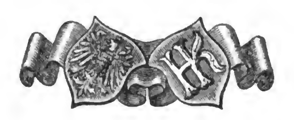
FRANCISCUS MODIUS

Rechtsgelehrter, Philologe und Dichter

der Corrector Sigmund Feyerabends

Von

G. K. WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1882

Druck von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M.

FRANCISCUS MODIUS,

Rechtsgelehrter, Philologe und Dichter,

der Corrector Sigmund Feyerabends.

Franz Modius ist ursprünglich in der Kulturgeschichte unserer Vaterstadt nur als Corrector Sigmund Feyerabends bekannt geworden durch die dürftigen, zum Teil unrichtigen Notizen, welche von ihm in Lersners Chronik und Kirchners Geschichte der Stadt Frankfurt am Main verzeichnet sind.

Über die Wichtigkeit der tüchtigen Correctoren für den Buchdruck und folglich für Wissenschaft und Litteratur ist eine ganze Reihe von Werken vorhanden, deren Aufzählung hier zu weit führen würde.

Aber das Leben des Modius war nicht blofs das Stillleben eines fleifsigen Gelehrten in seiner Studierstube wie das des Friedrich Sylburg; es war ein äufserst bewegtes mit einem weiteren Horizonte, ja sogar einem historischen Hintergrunde. Sein ganzes Dichten und Trachten wurde beherrscht und gelenkt von zwei mächtigen Leidenschaften: von der glühendsten Vaterlandsliebe und von einer bis zur Schwärmerei sich steigernden Verehrung der altklassischen Litteratur, von einem wahren Heifshunger nach alten Handschriften vorzugsweise römischer, aber auch griechischer Autoren.

Die unauslöschliche Sehnsucht nach dem Vaterlande ist dem Tiefländer wie dem Hochländer eigen. Wenn das Heimweh des letzteren seinen poetischen Ausdruck in folgender Strophe des rührenden Volksliedes findet:

„Zu Strafsburg auf der Schanz
Da ging mein Trauern an;
Das Alphorn hört' ich drüben wol anstimmen,
Ins Vaterland mufst' ich hinüberschwimmen:
Das ging nicht an,“

so ist der Aufschrei des Schiffskapitäns van der Decken nicht minder ergreifend: „Komme ich jemals zurück nach Amsterdam,

so will ich dort lieber ein Stein werden an irgend einer Strafsenecke, als dafs ich jemals die Stadt wieder verlasse!“

Auch in dem Lebenslaufe des Modius müssen wir wieder erkennen, dafs trotz aller scheinbaren Freiheit des Willens der Mensch, wie der Weise von Frankfurt sagt, mit seinem angeborenen Charakter unter der Gewalt der Motive stehend, wie von einer geheimen Macht gelenkt erscheint. Der Prophet Jeremias (x, 23) drückt dies mit folgenden Worten aus: „Des Menschen Thun steht nicht in seiner Gewalt, und stehet in niemandes Macht, wie er wandele, oder seinen Gang richte.“ — „Ducunt volentem fata, nolentem trahunt,“ sagt Seneca.

Alle Zeitumstände hatten sich vereinigt, um die seit dem 14. Jahrhundert in Verfall geratene Nationallitteratur in Deutschland und in den Niederlanden vollends zu zerrütten und der griechisch-römischen Philologie, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts von Italien herübergedrungen war, im 16. Jahrhundert endgültig die Herrschaft zu verschaffen. Zu diesem Siege verhalf ihr namentlich auch die Erfindung der Buchdruckerkunst, durch welche die Dichtung aus einer im Volk und in der mündlichen Übung lebenden zu einer papiernen wurde. Nicht minder begünstigte die gleichgültige, ja antinationale Gesinnung der Herrscher über beide Länder diese Strömung. Maximilian I. war viel mehr Ritter als Kaiser und Regent; aber auch sein Rittertum ist donquijotisch angehaucht, wie es sein Teuerdank bezeugt, welches wunderliche Reimwerk er selbst mit Hilfe seines Hofkaplans Melchior Pfinzing verfafste. Ganz unbegreiflich ist es, dafs Maximilian, welcher doch genug Unbilden von den Franzosen erfahren hatte, nach dem Tode seines Sohnes Philipp die Erziehung seines Enkels Karl einem Manne anvertraute, dessen Haus aus der Picardie stammte, und welcher durchaus französisch gesinnt, den französischen Königen Karl VIII. und Ludwig XII. die eifrigsten Dienste geleistet hatte, so dafs selbst Franzosen wie du Bellay, der Präsident Hénault und andere behaupteten, weil sie das Rätsel nicht anders lösen konnten, der Erzherzog Philipp habe in seinem Testamente den Wunsch ausgesprochen, der König von Frankreich möge sich der Erziehung seines Sohnes annehmen, worauf Ludwig XII. seinen ergebenen Diener Wilhelm von Croy, Herrn von Chièvres, zu diesem wichtigen Amt ernannt habe. Auch bis zum letzten Atemzuge

wahrte Croy die Interessen Frankreichs; ja als er dieselben gefährdet und zugleich seinen Einfluſs auf seinen Zögling schwinden sah, soll der Kummer darüber seinen Tod beschleunigt haben. Der habsüchtige und bestechliche Croy hatte Karl seiner Autoritat in demselben Maſse unterworfen, wie später Mazarin Ludwig XIV. unter seiner Vormundschaft hielt. Durch einen so unglücklich gewählten Erzieher war der deutsche Kaiser Karl V., gewiſs nicht zum Heile der deutschen Nation, ein verwelschter Fläming geworden. Seine Staats- wie seine Familiencorrespondenz führte er französisch, wie auch sein Bruder Ferdinand, welcher wohl auſserdem zuweilen spanisch schrieb; Karl V. wollte ja deutsch nur mit seinem Pferde sprechen. Durch ihn wurde das Französische die amtliche Sprache der Diplomaten und Staatsmänner und die Umgangssprache der höheren Gesellschaft schon längst vor dem Jahrhundert Ludwigs XIV.[1])

---

[1]) Franz Joseph Mone (Übersicht der niederländischen Volks-Literatur älterer Zeit S. 4 f. § 4) sagt: „Durch das Aussterben der grävlichen und fürstlichen Häuser und die Vereinigung der Niederlande unter einer Dynastie hätte sich eine allgemeine Schriftsprache vollkommen ausbilden können, aber das Land hatte das Unglück, daſs es nach dem Erlöschen seiner einheimischen Fürstengeschlechter ausländischen, unteutschen Regenten zu Theil wurde. Durch die burgundische Herrschaft (von 1383 bis 1477) war die Fortbildung der nationalen Sprache und Literatur in ihrem innersten Leben gekränkt und erschlafft und versank in halbfranzösische Barbarei*). An gutem Willen und teutscher Gesinnung hat es dem Kaiser Maximilian I. nicht gefehlt (er verstand aber durchaus nicht die richtigen Mittel anzuwenden!), auch nicht an Liebe zum Niederländischen, dessen Erlernung er seinem Enkel Karl V. ausdrücklich einschärfte**), aber er fand ein Volk, das durch französische Herrschaft verbildet und bestimmt war, auf zweihundert Jahre unter spanische Herrschaft zu gerathen. Karl V.

---

*) In der Verfassung des Rathes von Flandern, die Johann von Burgund 1409 gab, heiſst es (Art. 36 Placaertboek van Vlaend. I, 242): Item ordonne mon dict seigneur, qu'on parle en sa dicte chambre à huys cloz tout en françois, combien à l'huys ouvert monsieur ait accordé, que chascune des parties et poursuyvans puissent parler à tel langage qu'ils veuillent et qu'on leur responde en langage Flameng. Et s'ilz sont en debatz, le Flameng aura l'option de playder en Flameng, s'il luy plaist.

**) Ayés pour recommandé que l'archiduc Charles aprende bientost la Thios (die niederdeutsche Sprache), schrieb Max I. an seine Tochter Margareta. Anz. IV. 296. — Die niederländische Sprache hieſs lateinisch lingua thudesca, daher französisch thyois, tiesche, und niederländisch ehemals dietsch, jetzt nederduitsch, englisch dutch. Diese Benennung ist fränkisch und unterscheidet sich von der Sitte der sächsischen und nordischen Völker, welche den allgemeinen Sprachnamen teutsch selten brauchten, und statt desselben die Sprache nach jedem Volk benannten, etc.

Wie Karl V. der Vertreter des antinationalen Kosmopolitismus auf dem Throne, so war es an seinem Gelehrtenpult Erasmus, welcher dem Niederdeutschen, seiner Muttersprache, wie dem Hochdeutschen gleich vornehm fremd blieb. Trithemius, Reuchlin, Pirkheimer, Bebel, Wimpfeling und viele andere schrieben nur lateinisch; wenn Hutten in seiner Muttersprache dichtete, wie holperig klingen seine Verse im Vergleiche mit dem geschmeidigen Stil seiner lateinischen Schriften! Nikodemus Frischlin schrieb begreiflicher Weise seine Stücke lieber in elegantem Latein als in dem unbehilflichen Deutsch seiner Zeit.

In Flandern, welches 1384 den Herzogen von Burgund zufiel, wurde durch diese fremden Machthaber das Französische als Hof- und Gerichtssprache eingeführt, wiewohl die Volkssprache dadurch nicht berührt wurde, und auch die flämische Volksdichtung, wenn auch ihrem Verfall entgegengehend, doch noch Blüten trieb.

Die Versammlungen der Rederijker (vom französischen rhétoriciens, damals gleichbedeutend mit Dichter) waren mit reger Teilname von dem Adel und den Bürgern besucht. Von ihnen wurden Schauspiele verfafst und aufgeführt, welche den nationalen Sinn pflegten und sich grofser Einwirkung auf das Volk erfreuten. Es konnte nicht ausbleiben, dafs diese Litteratur in dem bewegten 16. Jahrhundert eine politische und religiöse Färbung annahm, welche in den südlichen Provinzen der Niederlande unter der spanischen Herrschaft notwendig mit dem Niedertreten und Ausrotten aller dieser Blüten des Volksgeistes endigte. Alba führte eine strenge Büchercensur durch ein besonderes Edict ein. Ein eigens dazu bestellter und vereidigter Prototypographus oder Hauptdrucker hatte alle Buchdrucker und ihre Gehilfen zu examinieren und approbieren. Diese mufsten vom Bischof der Provinz oder von dessen Vicar ein Zeugnis über ihr kirchliches, vom Magistrat oder der Districtsobrigkeit über ihr sittliches Verhalten

---

hatte in seiner Jugend nicht einmal teutsch gelernt*), und eben so wenig haben sich seine Nachfolger um das Niederländische gekümmert, welches sich selbst überlassen blieb, u. s. w.

---

*) Die Regentin Margareta sagt 1519 von ihrem Neffen Karl V. „il ne sçauroit escripre aleman“, aber im nämlichen Jahre hat er es noch gelernt. Anz. V. 28. 403. — Aber hochdeutsch hat er nie sprechen können, denn dem Landgrafen Philipp von Hessen rief er am 19. Juni 1547 im grossen Saale der s. g. Residenz in Halle zu: „Wel, ik zal u leeren lachen!“ was Bartholomäus Sastrow (II, S. 29) in sein Plattdeutsch übersetzt hat: „Wöll ich sow dy lachen leren.“

beibringen. Nur approbierte Gesellen durften von den Meistern als Setzer angenommen, alle Lehrlinge mufsten sofort bei ihrem Eintritt in die Druckerei angemeldet werden. Auch die Correctoren mufsten sich einer Sitten-, Glaubens- und Sprachprüfung unterwerfen. Ohne des Prototypographus Consens oder Privilegium durfte kein Buch gedruckt werden. Jeder Druckerei mufste ein verantwortlicher Druckermeister vorstehen. Kein Druckergesell durfte seine Stelle wechseln oder verlassen ohne Anzeige. Die bestellten Censoren oder Examinatoren waren verpflichtet von allen von ihnen gelesenen Manuscripten und allen gedruckt eingeführten Büchern dem Prototypographus zu berichten und letzterer mufste den Titel des Buches und das Urteil der Censoren in sein Amtsbuch eintragen. Ältere Werke, welche nicht verboten werden konnten, sollten von den darin befindlichen Irrlehren gereinigt und verstümmelt werden; zu diesem Zwecke wurde ein Index expurgatorius aufgestellt. Niemand durfte ein Buch drucken, auf welches ein anderer bereits ein Privilegium hatte. Lehrer sollten einen feierlichen Eid leisten, dafs sie keine verbotene Bücher noch deren Inhalt ihren Schülern mitteilen wollten [1]).

Während des Aufstandes der Niederlande versetzte der katholische Klerus der flämischen Litteratur den Todesstofs, indem er das niederdeutsche Idiom für die Sprache der Ketzer und Häretiker erklärte, zugleich aber die lateinische als die Schriftsprache begünstigte. Der Ehrgeiz der Jesuiten war darauf gerichtet, mit den Protestanten in der Gelehrsamkeit zu wetteifern, ja sie darin zu übertreffen, und so war ihre rastlose Thätigkeit auf den Universitäten dem Studium der alten Sprachen zugewandt, in welchem sie rasch der glänzendsten Erfolge sich rühmen konnten. Die Lateinschulen gelangten unter ihrer Leitung zu solcher Blüte, dafs selbst Protestanten ihre Kinder von entfernten Gymnasien zurückriefen und sie den Jesuiten übergaben.

---

[1]) H. Leo, Zwölf Bücher Niederländischer Geschichten II, S. 541 f. Vor Alba war indessen die Prefsfreiheit schon durch Karl V. sehr eingeschränkt worden. Das Censuredict von 1550 (Plac. boek van Vlaend. I, 196.) verbietet sogar den Druck von Gedichten wie Balladen, Lieder, Episteln u. s. w., wenn sie nicht zuvor geprüft worden seien. Philipp II. erneuerte 1556 dieses Gesetz (Ant. Anselmo Plac. boek van Brabant I, 52.) Der Druck von „balades, refrains, chansons, epistres“ etc. wurde aufs neue verboten. Auch die Rederijker sind keineswegs durch ihre Moralisationen der Censur entgangen.

Franz Modius wurde den 4. August 1556[1]) in Oudenburg geboren, einem Dorfe bei Brügge in West-Flandern in der flachsten Gegend Belgiens, die sich aber durch Ackerbau und vorzüglich gepflegte Gemüsegärten auszeichnet. Er stammte von angesehenen, in Brügge ansässigen Eltern ab und genofs zu Brügge den Unterricht des Andreas Hojus, welchen er noch in späterem Alter als seinen Lehrer verehrte[2]).

Es war eine Schwäche der Gelehrten dieser Zeit, dafs sie sich ihres ehrlichen Familiennamens schämten, besonders, wenn er ein wenig gewöhnlich klang, und sich einen barock tönenden latinisierten oder ins Griechische übersetzten Namen beilegten. Konrad Scheffer, welcher im Marktflecken Wipfeld bei Schweinfurt geboren war, nannte sich Celtes oder Celtis, weil er sich damit als einen Franken bezeichnen wollte, aber dabei leider die Franken mit den Galliern oder Celten verwechselte. Der Arzt und Dichter Euricius Cordus wählte sich den Namen Cordus (Grummet), weil er der spät geborene Sohn eines Bauers war. Helius Eobanus Hessus hiefs ursprünglich (nach Krauses Forschungen) Koch; Vincentius Opsopoeus desgleichen, nach L. Schiller[3]) jedoch soll letzterer Heidnecker geheifsen haben. Andere gefielen sich darin, ihren deutschen oder niederländischen Namen durch Anhängung der lateinischen Endsilbe

---

[1]) Sein Geburtstag findet sich einzig angedeutet in einem Gedicht des Joh. Posthius:

In natalem Erasmi filii. Ad Franciscum Modium.

Tertia sextilis nato celebratur Erasmo
Posthiolo: sacra est lux tibi quarta, Modi.
Utraque festa dies mihi semper agetur, amicum
Haec vatem eximium, filium at illa dedit.
Tu quoque natali vives cum luce; trientes
Adde mei septem nomine Posthioli.
Atque illi vitam sortemque precare benignam:
Sic iterum patria sit tibi posse frui.
(Delitiae Poet. Germ. Pars V., 302).

[2]) Durch die Unruhen im Jahr 1573 aus Brügge vertrieben, fand Hojus als Lehrer an einer Schule zu Béthune in Artois Unterkunft, bis er nach fast zwanzig Jahren die Professur der griechischen Sprache und Litteratur an der Universität zu Douai erhielt. Er ist auch Verfasser von Matthaeus et Machabaeus. s. Constantia, tragoediae sacrae. Duaci 1587. (K. Goedeckes Grundrifz I, S. 137.)

[3]) Die Ansbacher gelehrten Schulen unter Markgraf Georg von Brandenburg. Programm der k. Studienanstalt zu Ansbach zur Schlufsfeier des Jahres 1874—75, Seite 7.

ungeheuerlich zu machen, wie Murmelius, Snabelius, Schurzfleischius, Cuyckius, Buytewechius u. s. w. Wegen dieser Übersetzungen und Veränderungen ist in vielen Fällen der unverfälschte Familienname nicht mehr zu erkennen.

Modius hiefs vielleicht mit seinem flämischen Familiennamen Mud (niederdeutsch mud, französisch muid, vom lateinischen modius herstammend); allein Modius könnte freilich eben so gut eine Übersetzung des flämischen schepel (Scheffel) sein [1]).

Modius studierte beide Rechte zuerst in Löwen, dessen Hochschule von den Jesuiten zum höchsten Flor gebracht worden war, so dafs sie im 16. Jahrhundert über 6000 Studenten zählte, sodann auf der Universität, welche Philipp II. zu Douai gegründet hatte, um seine wallonischen Untertanen von dem Besuche französischer Universitäten abzuhalten. Auch das rasche Emporstreben der Hochschule zu Douai ward vor allem der Lehrthätigkeit des Jesuitencollegiums zugeschrieben, welches daselbst von dem Abte von Anchin Johann Lentailleur gestiftet und im Jahre 1568 eröffnet wurde [2]). Der Unterricht in der klassischen Litteratur wurde auch hier von den Jesuiten mit grofsem Erfolge geleitet, und so konnte

---

[1]) In den von Zeitgenossen und Freunden zu seinem Lobe verfafsten Gedichten kommen mehrfach Wortspiele mit seinem Namen vor, z. B. unter seinem Porträt im Thesaurus virtutis des Boissardus befindet sich ein solches Distichon, welches wir später mitteilen werden. Der Rechtsgelehrte Paschasius Brismann, kaiserlicher Advocat zu Speier, richtete an Modius drei Gedichte; am Schlufs des ersten heifst es:

At tibi bene sit, MODI, Catulli
Dulcis aemule, magni alumne Phoebi;
Nec modum facias, Modi, sed ultra
Perge alacrius, aureumque nostrum
Seclum orna aureolis tuis libellis.

Das dritte lautet:

Postera dum cultos modulos venerabitur aetas
Sive Catulle tuos, sive Tibulle tuos;
Par, vel major erit tibi laus spargetque per orbem
Fama tuos cultos, culte MODI, modulos.
Unus habes istis quaecumque dedêre duobus
Munera Pierides vatibus, unus habes.

(Novantiquae Lectiones, p. 516. Epist. CXVIII. Franc. Modius Jano Gulielmio).

[2]) Ranke, die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten, Leipzig 1878, II, S. 64 u. 65. N. G. van Kampen, Geschichte der Niederlande, Hamburg, 1831, I.

es nicht ausbleiben, dafs der begabte, für das Altertum begeisterte Jüngling sich, ohne die Jurisprudenz zu vernachlässigen, deren vollständigen Cursus er absolvierte, dem Studium der alten Sprachen und Klassiker mit ganzer Seele hingab. Sein Eifer, in mehr oder weniger bekannten Bibliotheken nach alten Handschriften zu forschen, war schon in früher Jugend so glühend, dafs er weder Mühe noch Kosten scheute, denn sobald er nur von dergleichen in irgend einem belgischen Kloster verborgenen Schätzen hörte, eilte er hin, um sie zu heben, und das Glück begünstigte ihn gar oft, indem es ihn an solche Orte führte, wo seltene und kostbare Manuscripte meist unbeachtet aufgespeichert lagen. So durchforschte Modius in dieser frühen Lebensperiode die Thosanische Bibliothek und die des Cistercienserklosters in den Dünen; besondere Anziehungskraft hatte für ihn die reiche Büchersammlung des Laevinus Torrentius (Van der Beken-Torrentin), Archidiakonus zu Lüttich und späteren zweiten Bischofs von Antwerpen und Erzbischofs von Mecheln. Aber auch die bedeutende Bibliothek der berühmten Abtei St. Bertin [1]) und die Claremaressische, beide zu St. Omer, ferner diejenige der Domkirche in Tongern, die mehrer Stifter zu Löwen und einiger Klöster in Lüttich besuchte er, um Handschriften abzuschreiben, zu excerpieren oder mit schon vorhandenen Drucken zu vergleichen.

In Lille (Ryssel) erlebte er folgende heitere Geschichte. Als er daselbst in einem Kloster nach der Bibliothek fragte, so erwiderte ihm der Prior schmunzelnd, sie hätten eine erstaunlich gute und schöne. Modius glaubte, der gute Mann spräche von alten Handschriften, denn auf solche nur machte er Jagd. Nachdem er um die Erlaubnis gebeten hatte, die Bücher besichtigen zu dürfen, führte ihn der Prior in ein Zimmer, das zur Aufbewahrung der ganzen Bibliothek hinreichte, in welchem jedoch kein einziges altes Buch zu sehen war. Dagegen nahmen die neuesten Ausgaben der Kirchenväter, Augustinus, Hieronymus, Bernhard, und wie sie alle heifsen, die Bücherbretter ein. Als Modius fragte, was aus den alten Insassen der letzteren geworden sei, denn die dastehenden seien ja augenscheinlich neu, so entgegnete der Mönch, er

---

[1]) Über die schon im 8. Jahrh. erbaute, im 14. u. 15. Jahrh. neu aufgerichtete, architektonisch höchst interessante Abtei St. Bertin nebst Kirche sind ausführliche Abhandlungen zu finden in den Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie, tomes VII. et VIII. Saint-Omer 1846, imprimerie de Chanvin, etc. etc.

verstehe nicht, was Modius wolle, er möge sich deutlicher ausdrücken. Darauf sprach dieser: „Ehrwürdiger Vater, habt ihr keine Pergamenthandschriften?“ — „Wir haben welche gehabt,“ erwiderte der Prior, „aber es kam neulich jemand zu uns, von dessen Dummheit nicht genug gesagt werden kann. Ihm wurde auf sein Ersuchen Zutritt in die Bibliothek gewährt, in welcher damals viele Bücher herumlagen, von denen wir jedoch keinen Gebrauch machen konnten, da die Schrift darin entweder durch das Alter unleserlich war oder aus Gott weifs was für fremden Buchstaben bestand, so dafs kaum einer von uns in zehn Monaten den Fufs in dieses Zimmer setzte. Als der gute Tropf diese Bücher gesehen hatte, rief er plötzlich aus: „Was thut ihr mit den Scharteken da, weshalb versilbert ihr sie nicht? Warum kauft ihr nicht für das Geld solche Bücher, welche euch allen und insonderheit denen, welchen das Predigen obliegt, zum Nutzen und zur Zierde dienen können? — Ich antwortete ihm, dafs ich dies allerdings auch für besser hielte, dafs ich aber fürchtete, dafs so wertlose Bücher keinen Käufer finden würden, worauf der Mann entgegnete: Obgleich ich recht wohl weifs, dafs diese Pergamente nur an Buchbinder, welche ihren Leim daraus kochen, nach dem Gewicht verkauft werden können, so werde ich euch doch, wie ich es schon öfters gethan habe, in den besten Officinen gedruckte Bücher dafür schenken, in der Hoffnung, dafs der Nutzen, welchen eure Ordensbrüder daraus ziehen werden, auch mir zu gute kommen wird. — Wir nahmen freudig diese Bedingung an, und damit ihm keine Zeit zur Reue gelassen werde, warfen wir, nachdem der Mann erst zuvor durch die angesehensten Kaufleute unserer Stadt für die Lieferung der neuen Bücher Bürgschaft geleistet hatte, alle die alten Schmöker in vier oder fünf Kisten, welche der Tropf fortfuhr, nachdem er an Stelle jener alten uns diese neuen Bücher, welche du hier siehst, geliefert hatte [1]).

[1]) Dies erinnert lebhaft an die Erfahrungen Petrarcas und Boccaccios, welche diese beiden Verehrer und Wiedererwecker der lateinischen und griechischen Litteratur gelegentlich ihrer mühsamen Forschungen machten. Petrarca konnte in ganz Lüttich, welche damals schon blühende und reiche Stadt er auf einer seiner Reisen (1333) besucht hatte, keinen Abschreiber für den alten Codex von Ciceros Schrift de officiis, welchen er dort entdeckt hatte, finden; als er sich selbst zum Abschreiben desselben entschlofs, fand er nur mit gröfster Not eine Flüssigkeit, welche einigermafsen für Tinte gelten konnte. Um die griechischen Handschriften, welche im Kloster Montecasino vorhanden waren, besichtigen zu können, mufste Boccaccio auf einer Leiter in einen fensterlosen

Am 23. Januar 1579 war zu Utrecht die Union abgeschlossen worden, durch welche die ewige Vereinigung und ein Schutz- und Trutzbündnis Hollands, Seelands, Utrechts, Gelderns, Gröningens, Frieslands und Oberyssels errichtet wurde. Zu Brügge kam es zu heftigen Unruhen zwischen der Geistlichkeit und den Bürgern, welche, durch die Predigten eines gewissen Bruders Cornelius aufgeregt, den Anschlufs an die Utrechter Union verlangten, der inzwischen auch Gent und Ypern beigetreten waren. Der katholische Kultus wurde in Brügge abgeschafft, der Klerus und namentlich die Ordensgeistlichen, Jesuiten und Franciscaner, vertrieben. Die Unsicherheit in der Stadt nahm so überhand, dafs viele der angesehensten Bürger lieber den Wanderstab ergriffen und sich ins Ausland flüchteten. In demselben Jahre setzten angesehene Bürger von Brügge ihren Magistrat ab, weil er zur reformierten Partei gehörte und vertrieben nun die Calvinistischen Prediger aus der Stadt. Dieselben kehrten jedoch wieder zurück und die Stadt wurde in zwei Parteien gespalten, so dafs es allen Anschein hatte, der Streit werde durch die Gewalt der Waffen entschieden werden. Valentin de Pardieu, Herr von La Motte, Gouverneur von Gravelingen, erhielt von Alexander Farnese den Befehl, rasch ein Regiment Wallonen nach Brügge zu führen, da er aber zögerte, so kamen 8 Compagnien Schotten, welche die Calvinisten herbeigerufen hatten, vor ihm in der Stadt an.

Unter so traurigen Zuständen, bei der Zerrüttung des ganzen Gemeinwesens war es Modius unmöglich, durch seine erworbenen Rechtskenntnisse als Advocat oder durch Übernahme eines Amtes mit Ehren der Vaterstadt zu nützen, und so entschlofs er sich denn mit blutendem Herzen, gleich so vielen andern, in der Fremde eine Zuflucht zu suchen. Er wandte seine Schritte nach Köln, wo er den noch minderjährigen Grafen Karel van Egmond [1]), den zweiten Sohn des auf Albas Befehl enthaupteten Lamoral I., Prinzen von Gavre, antraf und in dessen Haus eine Unterkunft fand. Haushofmeister und Erzieher des jungen Grafen war der mit Modius innig befreundete Jurist Hieronymus Berchem. Modius besorgte

---

Speicher steigen, wo die Rollen in gröfster Unordnung, unter Schmutz und Staub vergraben, durcheinander lagen.

[1]) Dieser Karel van Egmond vermählte sich mit Marie de Lens, Baronin d'Aubignies, und blieb ein treuer Anhänger des Prinzen von Oranien, während sein älterer Bruder Philipp bald zu den Spaniern abfiel.

die ihm anvertrauten Geschäfte und Angelegenheiten Egmonds, es blieb ihm aber noch genug Mufse übrig, um seiner alten Leidenschaft Genüge zu thun; in Köln durchstöberte er die Dombibliothek, den Bücher- und Handschriftenschatz der St. Pantaleonsabtei, des St. Laurentiuscollegiums, des Minoritenklosters und in der Nachbarschaft von Köln die Bibliothek in Siegburg, sowie diejenige des Klosters Heisterbach im Siebengebirge[1]) mit der gröfsten Wonne. In Köln fand er eine alte Handschrift des Livius, welche er später zu seiner in Frankfurt 1588 erschienenen Ausgabe des römischen Historikers benutzte.

Modius war es nur ein Jahr lang vergönnt, als Hausbeamter Karels van Egmond in einer angenehmen und sorgenfreien Stellung zu leben, die ihm freie Zeit zu seinen Lieblingsstudien gewährte. Modius sagt, dafs durch das schändliche Verbrechen gewisser ruchloser Menschen dem jungen Grafen die Geldmittel geraubt worden seien, womit er bisher den Aufwand für sein Haus und Gefolge seinem Range gemäfs bestritten habe. Eine Vermutung läfst sich wohl aufstellen, wer das Haupt der Ruchlosen, die nicht näher bezeichnet werden, gewesen sein mag[2]).

---

[1]) Von der schönen Kirche des Klosters Heisterbach ist nur der Chor übrig geblieben. Napoleon I. liefs die Kirche abtragen; die noch vortrefflichen Steine wurden zu Bauten an der Festung Wesel verwendet.

[2]) Der am 5. Juni 1568 in Brüssel enthauptete Graf Lamoral I. van Egmond, vermählt mit der Prinzessin Sabine, Tochter Johanns, Pfalzgrafen bei Rhein, hinterliefs drei Söhne und acht Töchter (Strada VII. p. 188; Belin und Morin geben sogar 13 Kinder an. Raumers Briefe aus Paris I, 176). Sein ältester Sohn Philipp war dem Vater an Gesinnung und Edelmut durchaus unähnlich. Nach einem Aufenthalte bei seinen Verwandten in Deutschland kam er in sein Vaterland zurück, und die brabanter Stände übertrugen ihm als dem Rächer seines Vaters den Befehl über eine Abteilung des Heeres der Aufständigen. Als am 4. November 1576 die Spanier Antwerpen überfielen, wurde er gefangen und erhielt erst nach Abzug der spanischen Besatzung seine Freiheit wieder. Er heiratete Marie van Hoorn und ward von König Philipp II. wieder zu Gnaden angenommen. Im Einverständnis mit dem Prinzen Alexander von Parma versuchte Philipp van Egmond Brüssel zu überrumpeln. Es gelang ihm auch bis auf den Marktplatz vorzudringen, wo das Haupt seines Vaters auf dem Schaffot gefallen war. Aber dort wurde er von den bewaffneten Bürgern umringt und die ganze Nacht hindurch mit den bittersten Vorwürfen bestürmt und mit der Frage verhöhnt, ob er vielleicht die Richtstätte seines Vaters besuchen wolle. Er konnte sich glücklich schätzen, dafs ihm endlich um des Andenkens willen an seinen Vater von den ergrimmten Brüsselern freier Abzug mit seinen Truppen verstattet wurde (4., 5. und 6. Juni 1579). Zur Belohnung

In einem Briefe an den Theologen Melchior Hittorp in Köln (Novant. Lect., Epist. CVI., ohne Datum, aber wahrscheinlich vom Jahre 1583) bittet Modius diesen Freund, ihm noch länger die Becher aufzubewahren, welche er als Geschenk von Egmond erhalten habe. Der Wert derselben sei ja leicht in eine Kette, Armspangen oder ein goldenes Medaillon (bulla) umzuwandeln, welche man leichter bei sich tragen könne, aber aus Verehrung für den Prinzen wolle er die Becher als Andenken an diesen behalten, und sein Freund möge sie aufbewahren, bis er sie durch Kaufleute, welche nächste Frankfurter Messe nach Köln reisen würden, abholen lasse. Modius befand sich damals bei seinem Gönner Erasmus Neustetter in Würzburg.

Im Frühjahr 1579 war ein Congreſs zur Schlichtung der niederländischen Wirren zusammengetreten. Bevollmächtigte Kaiser Rudolfs II. sollten dabei als Vermittler, gleichsam als Schiedsrichter, dienen[1]). Anfangs Mais war die glänzende Versammlung sämtlicher Abgeordneten in Köln vollzählig eingetroffen. Ein glänzendes Fest, ein üppiges Gastgelage folgte auf das andere, und vornehme Damen nahmen ebenso zahlreich wie die hohen Gesandten an den Banketten teil. Bei dieser Gelegenheit lernte Gebhard Truchseſs die Gräfin Agnes von Mansfeld, Tochter des Grafen Johann Georg, kennen, welche einen so verhängnisvollen Einfluſs auf die Zukunft des jungen Kurfürsten ausüben sollte. Bis zum Schluſs des Jahres

---

erhielt er von Philipp II. wieder den seinem Vater abgenommenen Orden des goldenen Vlieſses und wählte als Devise den Spruch: „Nihil mihi tollit hyems.“ Auch wurden ihm die väterlichen, durch Alba eingezogenen Güter zurückgegeben; er verkaufte sie jedoch, um seinen Geschwistern alle Ansprüche auf dieselben zu entziehen und bemächtigte sich auch des Teils, welcher ihnen bisher noch geblieben war, wodurch sein Bruder Karel, welchen er wegen dessen Anhänglichkeit an Oranien haſste, seiner bisherigen Einkünfte beraubt wurde. König Philipp II. schickte der Ligue den Philipp van Egmond an der Spitze von 800 Lanzenreitern zu Hilfe. Als er in Paris einzog, unterbrach er das Mitglied des Magistrats, welches ihn mit einer Ansprache begrüſste und seinem Lobe auch das seines Vaters beifügte, mit den Worten: „Redet nicht von ihm, er hat den Tod verdient, es war ein Rebell.“ Der entartete Sohn vergaſs, daſs er selbst mit Rebellen sprach, welchen er zu Hilfe kam. Er vereinigte seine Schar mit den Truppen des Herzogs von Mayenne. Philipp van Egmond fiel am 14. März 1590 im Alter von 32 Jahren in der Schlacht bei Ivry, nachdem er mit seinen Wallonen ein Regiment Heinrichs IV. zum Weichen gebracht hatte. Er hinterlieſs keine Nachkommen.

[1]) Der Kampf um das Erzstift Köln zur Zeit der Kurfürsten Gebhard Truchseſs und Ernst von Baiern. Von Dr. J. H. Hennes, Köln 1878, S. 4 f.

dauerten die Verhandlungen des Congresses, welcher auseinander ging, ohne irgend ein günstiges Ergebnis erreicht zu haben.

Als einer der Bevollmächtigten Kaiser Rudolfs war auch der Bischof von Würzburg Julius Echter von Mespelbronn[1]) erschienen. Diesem widmete Modius seine kritische, mit Anmerkungen versehene Ausgabe des Curtius Rufus, welche zu Köln unter folgendem Titel erschien: Q. Curtii Rufi historiarum Magni Alexandri libri octo, nove editi et recogniti a Francisco Modio Brugensi ad Reverendissimum et Illustrissimum Principem Julium, Episcopum Herbipolensem, Franciae Orientalis Ducem &c. Coloniae apud Maternum Cholinum. M. D. LXXIX.

In seiner Zuschrift an Bischof Julius verbreitet sich Modius über den hohen Wert der klassischen Studien und schliefst mit einem Lob Frankens als der Gegend Deutschlands, wo vor allen andern echte Wissenschaft geschätzt und gepflegt werde und preist den Bischof Julius als den erhabensten Beschützer der Gelehrten, als das glückverheifsende Gestirn, das auf dem Congresse erschienen sei, um Belgien mit seinem Könige (Philipp II.) zu versöhnen und dem durch Unruhen und Gewaltthaten zerrütteten Lande den Frieden wieder zu schenken[2]). Aber ungeachtet dieser ihm erteilten Lobsprüche that „der erhabene Beschützer der Wissenschaft“, welchem die traurigen Umstände des jungen Gelehrten wohl bekannt sein mufsten, nichts für den armen Modius, um ihn in eine gesicherte Lebensstellung zu versetzen; höchstens wird er ihm, wie es damals üblich war, ein Geldgeschenk für die Dedication haben auszahlen lassen.

Im Gefolge des Kirchenfürsten befanden sich der hessische Erbmarschall Hermann von Riedesel und der Leibarzt des Kirchenfürsten Johannes Posthius[3]). Modius hatte sich mit dem gelehrten und durch seine lateinischen Gedichte berühmten Leibarzt innig befreundet, und da er gerade seine Stellung bei Karel van Egmond

---

[1]) Auch Mespelbrunn geschrieben.

[2]) Dr. A. Ruland, welcher sich gelegentlich der Phrase bedient: „unser Julius, den wir heute vergöttern“ (Erasmus Neustetter, S. 53), findet diesen Schlufs „merkwürdig“ und scheint die darin enthaltenen Lobeserhebungen für bare Münze zu nehmen, statt darin nur die damals gebräuchlichen, ja landläufigen rhetorischen Wendungen einer an einen hohen Herrn gerichteten Widmung zu sehen.

[3]) S. Anhang II.

verloren hatte, so vermittelte es Posthius, dafs Riedesel den anziehenden jungen Belgier unter ähnlichen Bedingungen in sein Haus aufnahm. Bischof Julius kam am 1. December 1579 mit seinem Gefolge wieder in Würzburg an.

Nachdem Modius ungefähr zehn Monate bei Riedesel, wie es scheint, in Würzburg, zugebracht hatte (sein Gedicht „in Petri Lotichii obitum“ — tom. II, pag. 212 der Burmann'schen Ausgabe, denn es fehlt in der in Würzburg gedruckten Sammlung — ist datiert „Würzburg 1580“), ergriff ihn eine unwiderstehliche Sehnsucht, sein Vaterland wiederzusehen, und er eilte, nachdem er sich von seinem Gönner die Erlaubnis dazu erbeten hatte, zunächst nach Köln, wo er Karel van Egmonds Geschäftsträger fand. Der junge Graf hielt sich zur Zeit seiner beschränkten Mittel wegen mit nur kleinem Gefolge in Mainz auf. Die Agenten Egmonds, welche sich indessen vergeblich bemüht hatten, auf brieflichem Wege eine günstige Wendung in den Vermögensverhältnissen des Grafen herbeizuführen, bestürmten Modius mit Bitten, im Namen Egmonds eine Gesandtschaft an die belgischen Stände und den Prinzen von Oranien zu übernehmen, und versprachen ihm dazu die Unterstützung einiger mit Egmond verwandten deutschen Fürsten. Modius war um so leichter dazu zu überreden, als er auch die Absicht hatte, sich um seine eigenen Familienangelegenheiten und Vermögensumstände an Ort und Stelle umzuthun. Sobald er die Instruction für seine diplomatische Sendung und die verheifsenen Empfehlungsbriefe von den Vettern Egmonds, dem Kurfürsten Ludwig III. von der Pfalz und dessen Bruder, dem Pfalzgrafen Johann Kasimir und von dem Pfalzgrafen Richard von Simmern empfangen hatte, begab er sich gerades Weges nach Belgien.

Längere Zeit[1]) verbrachte er dort mit grofsen Kosten und nicht geringer Gefahr, da er in dem unsicheren Lande zu seinen Zwecken verschiedene Reisen unternehmen mufste. Aber trotz aller dieser Bemühungen, trotz seiner Vorstellungen bei Hofe erreichte er nichts. Seine Anstrengungen stiefsen überall auf Hindernisse, welche ihm, wie er selbst sagt, „durch die arglistige Kunst, durch Trug und Ränke gewisser Leute entgegengestellt wurden, welche im Schaden anderer ihren Nutzen finden;“ er konnte nur erreichen,

[1]) Modius gibt zwei Jahre an, aber dies ist ein Irrtum; 1580 befand er sich noch in Diensten des Hermann von Riedesel, und im October 1581 traf er schon in Würzburg bei seinem neuen Gönner Erasmus Neustetter ein.

dafs zunächst durch eine ansehnliche Summe Geldes der damaligen Verlegenheit des Grafen Egmond abgeholfen wurde. Letzterer begab sich mit seinem Haushofmeister Berchem an den Hof des Herzogs Wilhelm von Jülich, Berg und Kleve.

Modius selbst kehrte nach Deutschland zurück, ohne dafs er für sich aus seinem väterlichen Erbgute Geld hatte flüssig machen können. Derselbe gedenkt in einem Briefe an seinen Vetter Franz Nansius[1]) in Brügge einer zweiten Reise nach den Niederlanden, welche er im Sommer 1581 unternommen haben mufs. Im Juli dieses Jahres begab er sich demnach zum dritten Male aus seinem Vaterlande nach Köln. Bisher war es ihm immer gelungen, obgleich Räuber und Wegelagerer beide Ufer des Rheines unsicher machten, allen Gefahren zu entgehen. Um sein Glück nicht allzu sehr auf die Probe zu stellen, zugleich aber auch, um andere Gegenden und Städte kennen zu lernen, beschlofs er, diesmal zur See nach Bremen, und von dort durch Westfalen nach Köln zu reisen. So bestieg er denn am 6. Juli ein vor Amsterdam liegendes, zur Abfahrt bereites Bremer Kauffahrteischiff. Aber kaum war dasselbe auf die hohe See gelangt, als sich ein widriger Wind erhob, welcher sich bald zum heftigsten Sturme steigerte, so dafs der Steuermann fürchtete, das Schiff werde verschlagen werden, und die Richtung nach der nächsten Bucht nahm, obgleich diese keinen hinlänglich sicheren Ankerplatz zu bieten schien. Aber die Reisenden gerieten aus einer drohenden Gefahr in die andere. Raubgesindel, das dort auf Beute lauerte, fiel sie unter dem Vorwande an, dafs sie verbotene Waren geladen hätten, und durchsuchte das Schiff. Die Schiffsladung war Wein, und mit diesem konnten die Kaufleute die Stranddiebe leicht zufrieden stellen. Modius aber behandelten sie höchst feindselig und behielten ihn benahe zwölf Tage, denn so lange dauerte der widrige Sturm, in engem Gewahrsam. Die Briefe des Prinzen und die Unverletzlichkeit des Modius als Gesandten machten auf die Freibeuter keinen Eindruck. Endlich, als sich ein günstiger Wind erhob, erlangten seine Reisegefährten, die Kaufleute, mit genauer Not durch ihre Bitten, dafs die Übelgesinnten ihn frei liefsen, nachdem vor ihren Augen die Briefe geöffnet worden waren, und sie Siegel und Handschrift zum Schein geprüft

[1]) F. Nansius, der Herausgeber und Emendator des Nonnus, war Senator des „Freien", d. h. des platten Landes bei Brügge. Das Freie und die Stadt Brügge waren sehr häufig, sowohl was die Politik, als was auch die Religion betraf, verschiedener Meinung.

hatten. Die beste Wirkung dabei thaten einige Goldstücke, auf die es überhaupt von dem Raubgesindel abgesehen war. Modius war froh, so billig losgekommen zu sein, obgleich er auch für seinen Unterhalt schweres Geld hatte zahlen müssen. Offenbar waren diese Leute verwilderte Wassergeufsen, welche gelegentlich das Piratenhandwerk trieben.

Seiner wiedererlangten Freiheit sich freuend, stieg Modius an Bord. Schon hatte das Schiff nach seiner Berechnung die Hälfte der Reise zurückgelegt, als sich wieder ein so furchtbarer Orkan erhob, dafs der alte Steuermann, welcher schon vierzig Jahre lang den Dienst auf diesem Schiffe that, versicherte, noch niemals ein solches Unwetter erlebt zu haben. Der unheimlich grünlich schimmernde Himmel bedeckte sich mit schwarzen, kupferrot geränderten Wolken, und die Luft ertönte von dem Geschrei der Seevögel, welche in der einbrechenden Dunkelheit die Küste zu erreichen suchten. Das Meer schien sich mit dem Himmel zu vermischen. Die vom Sturme gepeitschten Wogen rasten mit weifsen Schaummähnen heran, schwarze Abgründe hinter sich lassend, und sobald einer der gewaltigen Wasserberge, welche brüllend und schäumend sich um sich selbst drehten, dem Schiffe sich näherte, stand für einen Augenblick sein Gipfel in gleicher Höhe mit den Marssegeln. Wenn aber der Fufs des Wasserberges unter dem Schiffe herstürmte, so neigte sich dieses so sehr, dafs seine grofsen Rahen zur Hälfte in das Meer tauchten, und das Wasser überströmte das Verdeck, so dafs das Schiff zu kentern Gefahr lief. Wenn es sich aber auf dem Kamm eines solchen Seeungeheuers befand, so hob es sich wieder empor und stürzte sich darauf in entgegengesetzter Richtung, während die Woge rasch unter ihm verschäumte. Das Geheul des Sturmes, das schrille Pfeifen der Rahen und Taue und das Brüllen der tobenden Fluten übertönte alles.

Unterdessen jammerten und wehklagten die Reisegefährten des Modius über alle Mafsen, während er selbst schweigend in der Kajüte safs. „Ich kann sagen,“ schreibt er seinem Vetter Nansius, „dafs mir kein einziges Wort entschlüpft ist, das eines Gelehrten und vor allem eines Christen unwürdig wäre. Ich verwünschte im Stillen meinen Entschlufs, dafs ich, um die mir von Menschen drohenden Gefahren zu vermeiden, mich einem so barbarischen Element überlassen hatte, als ob mich nicht der barmherzige Gott vor jenen, wie er schon zweimal gethan, hätte bewahren können. Ich betete daher, und du kannst mir glauben, aus der Tiefe meines Herzens,

wie nie zuvor, dafs Er mir diese Schuld aus Gnaden verzeihen und mich nur soweit dafür strafen möge, dafs ich dieses Erlebnis anderen als ein Beispiel erzählen und vor Augen stellen könne. Es hatte mich, ich gestehe es, anfangs die Gröfse der ungewohnten Gefahr sehr niedergeschlagen, da ich den sicheren Tod vor Augen hatte, wenn sich nicht die Allmacht meiner erbarmte, aber allmählich ward ich gleichgültig gegen alles, so stark ist auch hier die Gewöhnung, besonders, wenn man überlegt, dafs man ertragen mufs, was nicht durch Klugheit geändert oder vermieden werden kann, und dafs man alles Dem überlassen soll, welcher am besten für uns sorgt."

Endlich liefs der Sturm nach, der Himmel heiterte sich wieder auf, und das Meer glättete sich beruhigt. Am dritten Tage nach diesem Sturme lief das Schiff in die Mündung der Weser ein, in welche es durch die Gewalt der wiederkehrenden Flut ungefähr vierzehntausend Schritte hinaufgetragen wurde. Dort stiegen die Reisenden ans Land und fuhren zu Wagen nach Bremen. Unterwegs beteuerte Modius wiederholt, dafs er nach diesem Abenteuer nie wieder eine Seereise dorthin unternehmen werde, wohin man zu Land gelangen könnte. Seine Reisegefährten lachten und wunderten sich darüber, dafs in der Gefahr er allein nichts zu fürchten schien, während die andern vor Angst aufser sich waren, und dafs er im Gegenteil jetzt allein sich ängstlich zeigte, obgleich sie sich jetzt in Sicherheit befanden, während die übrigen sich der ausgelassensten Freude hingaben.

Von Bremen fuhr Modius ohne Unterbrechung nach Köln, hatte aber viel durch mancherlei Unbequemlichkeiten der Reise auszustehen, zumal die Landstrafsen durch Weglagerer und Strauchdiebe unsicher gemacht wurden. Aber die Erinnerung an die kurz zuvor überstandene Gefahr stählte ihn so sehr, dafs er sich durch die verhältnismäfsig so viel geringeren Unfälle nicht beunruhigen liefs.

In Köln begann er die besseren Lesarten des Silius Italicus aufzuschreiben, welche er unterwegs schon durch Vergleichung des gewöhnlichen Textes mit einer Kölner Handschrift gewonnen hatte.

Modius beabsichtigte zu Riedesel zurückzukehren, welcher ihm dies schon lange zuvor brieflich freigestellt hatte; als er diesen jedoch auf der Messe zu Frankfurt am Main antraf, mufste er von ihm hören, dafs er vor wenigen Monaten einen thüringischen Edelmann in seine

Dienste [1]) genommen, da er nicht mehr gehofft habe, dafs Modius nach so langer Zwischenzeit zu ihm zurückkehren werde; überdies habe er sich durch die Verheiratung seiner einzigen Tochter und wegen der Verwaltung seines Hauswesens dazu genötigt gesehen. Als sich Modius auch hier ausgeschlossen sah, schrieb er all seine Not seinem treubewährten Freunde, dem bischöflich Würzburgischen Leibarzte Posthius, welcher ihn dem Erbmarschall Riedesel empfohlen hatte. Posthius verschaffte dem Hilfsbedürftigen sofort eine Unterkunft bei dem Würzburger Domdechanten und Dechanten des Ritterstifts zu Komburg [2]) Erasmus Neustetter, genannt Stürmer [3]), welcher als Förderer der Wissenschaften und grofsmütiger Beschützer der Gelehrten längst weit und breit verehrt wurde.

Am 28. October 1581 traf Modius bei Neustetter in Würzburg ein und begleitete ihn am 10. November nach Komburg. Seitdem war er der beständige Hausgenosse und Gesellschafter des feingebildeten Mannes, er begleitete den Dechanten auf den vielfachen Reisen, welche dieser nach Bamberg, Nürnberg, Frankfurt, Karlsbad [4]), Rotenburg an der Tauber, Wiesbaden, Langenschwalbach u. s. w. unternahm. Die Data dieser Reisen sind in dem Enchiridion (Tagebuch) des Modius verzeichnet.

Schon am 12. November 1581 hatte sich Modius der Freigebigkeit seines neuen Gönners zu erfreuen; dieser beschenkte ihn mit einem Wams von „Grogrein“ (grosgrain, einem dicken Seidenstoffe), mit schwarzem Pelz gefüttert, ferner mit Reisehandschuhen und drei Hemden. Unter dem 13. December notiert Modius abermals, dafs ihm Neustetter einen langen, mit Seidenzeug gefütterten Mantel

---

[1]) Familia, Hausgenossenschaft.

[2]) Komburg, Kochenburg, Comburg, Schlofs im Oberamt Hall im württembergischen Jaxtkreise; anfänglich ein 1079 gestiftetes Benedictinerkloster, bis 1802 ein reichbegütertes Ritterstift.

[3]) Vergl. Anhang I.

[4]) Über seinen Aufenthalt in Karlsbad berichtet Modius in dem sehr selten gewordenen Schriftchen: Francisci Modii Brugensis Hodoeporicum Francicum seu Thermae Carolinae, etc. Wirceburgi ex officina Henrici Aquensis, Episcopalis Typographi. 1583. 8°. 56 S. — Modius trank hier mit seinem Beschützer den heifsen Sprudel während 11 Tagen des Juli 1583. Aufser anderen Merkwürdigkeiten verzeichnet er die Gold- und Silberstufen, welche von einem Goldschmied in Gestalt eines Türmchens (turriculi — turricula Würfelbecher?) verarbeitet wurden.

von schwarzem Tuche, ein seidenes Barett[1]) und ein Bruststück von Goldzindel (Zindeldort, einem mit Gold durchwebten Seidenstoffe) und endlich deutsche Stulpenstiefel von Leder „met taftas durtrocken en belegt met frinzen“ (mit Taffet durchzogen und besetzt mit Franzen) verehrt habe. Am 8. Februar 1582 erhielt Modius einen mit Marderpelz verbrämten Reisehut, denn am 17. April nahm ihn Neustetter mit auf die Reise über Bamberg nach Nürnberg. Zu seinem Leidwesen fand er jedoch nicht in letzterer Stadt den Joachim Camerarius anwesend, durch dessen Vermittelung er einige reichhaltige Bibliotheken besichtigen zu können gehofft hatte. Die Heimreise ging über Mergentheim, Sitz des Deutschherrenordens, dessen Hoch- und Deutschmeister damals Heinrich von Bobenhausen war.

Am 15. Juli starb Adolf Hermann von Riedesel, dessen Hinscheiden Modius in mehreren Elegien (Funer. I.—VIII.), sowie in der Vorrede zu seinen Gedichten aufrichtig betrauerte.

Am 3. August wurde seinem Freunde Posthius ein Söhnchen geboren, welches Erasmus Neustetter aus der Taufe hob und auf das sich mehrere Gedichte des Modius beziehen, unter andern die XV. Elegie, in welcher er sich bei dem Vater, „dem Liebling der Musen“, erkundigt, was das kleine Posthchen mache, ob es, dem Vater nachschlagend, schon in der Wiege die Ammenmilch besinge und auch im Versmafs weine.

Vom 28. August bis Mitte Septembers befand sich Modius mit seinem Gönner auf der Reise und besuchte auch Frankfurt. Im September wieder in Würzburg angelangt, scheinen die beiden den Winter daselbst zugebracht zu haben.

Modius verzeichnet in seinem Tagebuche wieder die Kleidungsstücke, welche ihm sein besorgter Beschützer während des Winters schenkte, und deren Aufzählung für die Costümkunde nicht unwichtig ist. Am 2. November liefs ihm Neustetter ein Reisewams („een motzu“, einen Mutzen[2])) aus schwarzem Tuch mit zwölf silbernen Spangen machen, am 6. December ein Bruststück[3]) und

---

[1]) In dieser Zeit wurde das Barett fast von gleicher Höhe wie die Hüte und mit einem Rande versehen getragen. Der Stoff desselben war meistens braune Seide, welche in feingelegten Falten über ein Drahtgestell gespannt wurde.

[2]) Der Mutze, Mutzen, mundartlich in Franken und Schwaben, der Motze in der Wetterau, Wams, kurzer Ärmelrock, Reitrock, sogar auch Frauenjacke.

[3]) Dr. A. Ruland läfst ihm sogar „einen Brustlatz aus Leder“ machen!

lederne Schuhe, „belegt mit golden passement“; am 10. December kaufte er ihm einen schönen Hut mit goldner Schnur; im Januar 1583 liefs er ihm wieder Schuhe, ein Bruststück aus „syde zindeldort“ und einen Mantel „von doppel syde Grogrein“ machen. Modius bemerkt in seinem Enchiridion, dafs er die Aufzeichnung der übrigen in diesem Jahre von Neustetter erhaltenen Geschenke verloren habe.

Im Januar schickte ihm Posthius einen in Gold gefafsten „pyrrhites“; ob darunter ein roter Stein und welcher Art, ob ein Carneol, Granat oder ein Rubin zu verstehen sei, läfst sich nicht entscheiden.

Am 2. Februar 1584 erhielt er von seinem Gönner ein „colobium bubalum mit golde passement“. Für diese Büffelschur dankte er Neustetter mit folgendem Epigramm, das ich in möglichst getreuer Übersetzung hier gebe:

An Erasmus Neustetter, genannt Stürmer.

Wie sich die Schlange verjüngt und pranget in besserem Kleide,
Wenn alljährlich sie schlüpft aus der geborstenen Haut,
Also in deinem Geschenk, o Erasmus, dem neuen Gewande,
Blüht mit erneueter Kraft wieder die Jugend mir auf,
Und es bewirkt dein Geschenk, dies Staunen erregende Untier,
Dafs, wenn alles erfriert, ich mich des Lenzes erfreu'.

In demselben Monat bekam er wieder Schuhe, ein Bruststück „mit silver passement, silver cnoppen und silver bouclen“, einen Mantel von schwarzem Tuch und zwei Paar Hosen.

Wenn auch Modius der Reisen manchmal müde gewesen zu sein scheint, so mufste er doch seinen Patron nach Rotenburg an der Tauber begleiten, wo sie am 10. April 1584 ankamen. Wegen der durch den Religionswechsel und die Heirat des Erzbischofs Gebhard Truchsefs von Köln hervorgerufenen Unruhen hatte nämlich Kaiser Rudolf II. einen Convent nach Rotenburg ausgeschrieben, welchem Bischof Julius von Würzburg als kaiserlicher Commissarius beiwohnte.

Am 21. April 1584 stellte Modius eine Berechnung der Verwendung der Zeit auf, die er bei Neustetter zugebracht hatte und fand, dafs er vom Tage seiner Ankunft in Würzburg bis zum genannten Datum über 484 deutsche Meilen zurückgelegt hatte;

er fand aber auch, dafs er bei völlig freier Verpflegung und Kleidung 142 flor. 8 ß erhalten hatte, eine für jene Zeit gewifs nicht unbedeutende Summe, wozu noch „anderswoher“ 29 flor., wahrscheinlich Geschenke für seine Poemata oder sein Hodoeporicum, kamen, „zun Brabants etc., 300 flor.“ Hier wie in der Folge setzt sich Modius sein Geld in Brabanter Münze um.

Modius lernte während dieser Jahre manche, zum Teil hochgestellte Männer kennen, mit denen er in freundschaftliche Beziehungen trat, die aber durchaus nicht so innig gewesen zu sein scheinen, wie man aus den Briefen des Modius selbst schliefsen könnte, welche doch mehr oder weniger nur die conventionellen Höflichkeitsformeln der damaligen feineren Gesellschaft enthalten; wenigstens erwiesen sich ihm diese „Freunde“ in der Folge nicht hifreich und bekümmerten sich nicht weiter um ihn. Unter solchen Bekannten, welche er so sehr schätzte, nennt er den Komburger Syndikus Franz Rasso, den Johann Arnold von Zetwitz, den Bruder des Fürstbischofs von Bamberg Ludwig von Eyb u. a.

Im Mai 1584 begaben sich Neustetter und Modius nach Schwalbach; ersterer machte die Reise in seinem Wagen, Modius dagegen fuhr am 6. Mai mit einem Schiff auf dem Main nach Lohr, und, nachdem er in diesem Städtchen übernachtet hatte, nach Wertheim, wo beide zusammentrafen und das Mittagsmahl hielten. Über Dettingen, Frankfurt, Mainz und Wiesbaden gelangten sie endlich am 11. Mai nach Schwalbach.

Die berühmten Sauerbrunnen[1]) Schwalbachs zogen alljährlich eine vornehme Gesellschaft herbei. Diesmal kam August, Kurfürst von Sachsen[2]) mit seinem Gefolge, und aufser diesen stellten sich noch geistliche Würdenträger und hochadlige Herrschaften ein.

Modius notiert am 11. Juni das ihm gemachte Geschenk eines goldnen, mit Perlen besetzten Ringes; ferner vertauschte er einen Kettenring („annulum catenatum“) gegen einen goldnen Ring mit einem Türkis.

---

[1]) Paul Melissus besang sie 1591; Daniel Kaspar von Lohenstein läfst in seinem Roman: „Grofsmüthiger Feldherr Arminius Herrmann, Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit Nebst seiner Durchlauchtigen Thufsnelda, Leipzig 1689, 4° II., Buch 5, S. 734 „Agrippina, Thufsnelda, Erdmuth und andere Frauenzimmer (der Römer und Deutschen) beim Schwalbacher Brunnen“ zusammenkommen.

[2]) Der Kurfürst selbst hielt sich gewöhnlich in Eltville (Elfeld), nicht Ilfelden oder Ilfeld, wie Modius und nach ihm Ruland schreibt, auf.

Die Sehnsucht nach dem Vaterlande scheint wieder stark in dem doch auch in den bisherigen angenehmen Verhältnissen als Fremdling sich Fühlenden erwacht zu sein, denn er ging öfters von Schwalbach nach dem eine halbe Meile entfernten Dorfe Kemel [1]), um Briefe aus der Heimat in Empfang zu nehmen, denn dort übernachteten die aus Belgien kommenden Nürnberger Boten.

Am 19. Juni traten Neustetter und sein Gesellschafter wieder die Heimreise über Wiesbaden, Höchst, Frankfurt, Seligenstadt, Aschaffenburg und Remlingen nach Würzburg an, wo sie am 22. Juni ankamen.

Am 5. August erhielt Modius auf Kosten Neustetters einen neuen Hut, ein Paar Beinkleider [2]) und drei Hemden. Am 23. August reiste er nach Komburg zu seinem Wohlthäter, von welchem er bald scheiden sollte.

Seinem wissenschaftlichen Drange konnte es in Würzburg und namentlich auch in der trefflichen Bibliothek Neustetters in Komburg an Befriedigung nicht fehlen. Mit einem wahren Heifshunger eilte er eines Tages nach Bamberg, als er in einem Verzeichnis dort zum Verkauf ausgebotener Handschriften den Namen „Tacitus“ las. Aber nicht die Annalen, sondern eine neue Papierhandschrift de moribus Germanorum fand er, und war um so mehr enttäuscht, als er die Hoffnung gehegt hatte, einen Schatz zu heben wie jener Unbekannte im Liller Kloster, weil ihm gesagt worden war, die Codices seien so geschrieben, dafs man sie kaum lesen könne und er sich deshalb eingebildet hatte, es müfsten recht alte Manuscripte sein.

In seinem in Form von Briefen geschriebenen Werke „Novantiquae Lectiones“ gibt Modius interessante Nachrichten von seinen philologisch-kritischen Arbeiten sowie von bedeutenden Bibliotheken und wichtigen alten Handschriften.

In Würzburg begann am 24. September 1582 der freundschaftliche Briefwechsel des Modius mit Justus Lipsius (Joost Lipfs),

---

[1]) „12. Junij fui in pago Kimmel, qui abest Zwalbachi semimiliari; ubique pernoctant ex Belgica Norimbergam tabellarii.“

[2]) Doch wohl nicht „Strumpfbänder“, wie Ruland „tibialia periscelides“ übersetzt, sondern gestrickte Hosen, wie sie damals Mode geworden waren. Die ersten seidenen gestrickten Beinkleider trug 1559 König Heinrich II. von Frankreich bei der Hochzeit seiner Schwester mit dem Herzog von Savoyen. Allerdings wurden auch Kniehosen und Strümpfe schon damals häufig getragen; demnach könnte das Geschenk auch aus Strümpfen bestanden haben.

dem damals angestaunten und hochgepriesenen Gelehrten von höchst zweideutigem Charakter, welcher in Jena Lutheraner, in Leyden Calvinist, und unter dem Vorwande, die Bäder in Spaa zu gebrauchen, in Mainz wieder Katholik wurde, und der hierauf den Grundsatz aussprach[1]), dafs in einem Staate nur Eine Religion geduldet werden dürfe. In Sachen der Religion sei keine Gnade noch Nachsicht zulässig: die wahre Gnade sei, ungnädig zu sein; um Viele zu retten, müsse man sich nicht scheuen, einen und den andern zu entfernen. Lipsius bildete sich viel auf die Vorzüglichkeit seiner Latinität ein[2]) und glaubte sein Vorbild Tacitus durch Härte und Dunkelheit des Stils und durch Anwendung gesuchter, seltsamer Constructionen erreicht zu haben. So schrieb er an den Arzt Andrea Chiocco in Verona, welcher ihm die italienischen Dichter gerühmt hatte, mit der wahren römischen Religion stehe auch die echte römische Sprache vereint und müsse ebenso gepflegt werden. Wenn was Gutes in der italienischen, spanischen oder der französischen Sprache getrieben werde, so sei es doch nur, weil sie die Töchter jener Mutter seien[3]).

Die Briefe des Lipsius und seiner gelehrten Freunde sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut, deren keine vollständig ist. Sie tragen im allgemeinen, was die äufsere Form betrifft, den Charakter der damals gebräuchlichen, conventionellen Höflichkeit und beginnen und endigen häufig mit zärtlichen Freundschaftsbeteuerungen, zuweilen fast so süfs wie die in Gleims Briefwechsel mit seinen Freunden im vorigen Jahrhundert.

Modius zeigt sich überall, so auch in seinen Briefen als feinfühlenden Mann von edler Gesinnung wie von äufserem Anstand. Dieser gebildete Ton ist fast überall in seinen Schriften vernehmlich, welche allerdings gewifs viel von ihrer Eleganz verloren haben würden, wären sie in der ungelenken, ihm überdies nicht geläufigen deutschen Ausdrucksweise der damaligen Zeit geschrieben worden. Rührend ist die unbegrenzte Anhänglichkeit und Verehrung, welche Modius für den charakterlosen Lipsius hegt, dessen Unzuverlässigkeit er später noch zu seinem Schaden kennen lernen sollte. Mit

---

1) In seiner Abhandlung „De una Religione" und ähnlich in „Politicorum libr. V." (Vergl. L. von Rankes Werke, Bd. 38, S. 73).

2) Heinrich Stephanus kritisiert das Latein des Lipsius sehr scharf in seiner Schrift: „De Latinitate Lipsiana".

3) Justi LipsI Epist. select. Chilias pag. 992 sq.

Recht nennt ihn Posthius den Ausposauner (buccinator) der Tugenden des Lipsius, dessen Namen er fortwährend im Munde führe.

Allem Anschein nach beugte den armen Modius während seines Aufenthaltes in Würzburg Eros, der Tyrann der Götter und Menschen, unter sein Joch; aber Anteros blieb fern.

Seine lateinischen Gedichte sind in der Mehrzahl Reflexionspoesien, deren Mangel an dichterischer Phantasie er durch rhetorische Wendungen und bis zur Dunkelheit gehende künstliche Constructionen zu ersetzen sucht, während die Verse seines Freundes Posthius sich durch gefälligen und eleganten Ausdruck empfehlen. Einige elegischen Gedichte des Modius zeichnen sich jedoch durch besonders wahre und warme Empfindung aus; auch sind sie nicht an fingierte Personen gerichtet mit allgemein poetischen, vielleicht gar den römischen Elegikern entliehenen Namen, wie Cynthia, Lesbia, Delia; ebenso glücklich entbehren sie des mythologischen Apparates, welcher sonst den Neulateinern ein unentbehrlicher Schmuck zu sein schien: es ist hierin weder von Amor noch von der schaumentstiegenen Göttin die Rede, während andere erotische Gedichte die Physiognomie reflectierender Schulweisheit in allerlei Antithesen und sonstigem klassischen Aufputz zeigen. Die Überschriften der oben bezeichneten Gedichte geben einfach den Inhalt an. Mit dem innigen Gefühl hat sich der Eindruck eines landschaftlichen Bildes verschmolzen; die Örtlichkeit, wo der Dichter sein Liebesleid mit sich herumtrug, hat sich demselben tief in die Seele eingeprägt.

Als Belege für das Gesagte mögen zwei dem Urtext treu nachgebildete Gedichte des Modius hier folgen.

Vergeblich flieht, wer sich flieht.

Wozu schau' ich die Hügel, mit Reben bepflanzt, und die Kräuter,
Oder des schimmernden Mains sanft sich ergiefsende Flut,
Wozu Quellen und Wald und Gebirg und die lieblichen Auen?
Ach! sie vermögen es nicht, mir zu verscheuchen die Qual.
Weh'! was nützt es mir denn, dafs ich fliehe die stolze Geliebte,
Wenn auch hier mich verfolgt stets der Gedanke an sie?
Leuchtet der Tag, so bedrängt mich der Schmerz; er umgaukelt mich Armen
Nachts mit trügendem Bild, welches sich zaubrisch erneut.
So von erquickendem Quell träumt jener, von köstlichem Nasse,
Welchem die fiebrische Glut zehret am innersten Mark.

Gleichnis.

Ach, so oft ich die Gipfel, so nahe dem Himmel, erblicke,
Dort dies Frankengebirg, gleich den olympischen Höh'n,
Dann kehrt wieder zurück mir des Herzens unendliche Sehnsucht,
Und der verwegene Wunsch flammet von neuem mir auf.
Ja, so oft ich die wild hinbrausenden Stürme vernehme,
Ihren unbändigen Schall dröhnend in Klüften des Bergs,
Dann wird die Brust mir zu eng, ihr entringen sich klagende Seufzer,
Und es erschüttert das Leid tief mir das innerste Herz.
Seh' ich den Quell, der schäumend sich stürzt von dem ewigen Berge
Und an dem Fufse das Land hüben und drüben benetzt,
Dann bei dem Wellengeriesel gedenk' ich der strömenden Thränen,
Welche so oft ich vergofs, die ich vergiefse noch heut.
Doch nicht füllt es das Mafs mir des Grams: so oft ich vorüber
An dem entblätterten Baum lenke zufällig den Schritt,
Schleicht sich die Hoffnung ein in den Busen, die oft schon gestorbne,
Welche jedoch nie stirbt, dafs mir verbleibe der Schmerz.

Als Beispiel der an eine fingierte Person gerichteten Gedichte mit fingierter Empfindung möge das folgende dienen.

An Lucia.

Seit du gefangen mich nahmst mit deinen bezaubernden Augen,
Glimmt solch heftige Glut, Lucie, mir in der Brust,
Dafs Unseliger ich hinlebte dem thörichten Glauben,
Nichts mehr könne das Herz heifser entflammen in mir.
Doch es erscheint kein Tag, der nicht mit Reizen dich schmückte,
Dafs du der Cypria stets ähnlicher wirst an Gestalt.
Weh' mir, es wächst mit deiner sich täglich entfaltenden Schönheit
Täglich die Flamme in mir, welche mich Armen verzehrt.
Darum fleh' ich dich an und beschwöre dich bei Aphrodite,
Dafs du doch mögest genug reizend erscheinen dir jetzt.
Wenn du ein weniges nur noch schöner erblühtest: in Asche,
Welche die Lüfte verwehn, würd' ich verwandelt sogleich.

Eine Stelle in der an Janus Gulielmius gerichteten Epistola CXVIII in den Novantiquae Lectiones enthält eine Hindeutung auf die leidenschaftlichen Gefühle des Modius; gerade die Art, wie er dieselben seinem Freunde gegenüber ableugnet, ist ein Beweis,

dafs er dieselben wirklich hegte[1]). Das stolze Fräulein, die „domina superba“, über deren abweisende Haltung Modius in den beiden ersteren Gedichten klagt, war vielleicht die Tochter eines fränkischen Adligen, welche wohl kaum den armen Flüchtling beachtete, der sogar die notwendigsten Kleidungsstücke als Geschenke seines Patrons hinnehmen mufste. Was war in ihren Augen der heimatlose Gelehrte, dessen Bücher sie nicht verstand und dessen Liebenswürdigkeit und feine Bildung, dessen unverschuldetes Unglück sie nicht rührte! Er war ja nur der Schützling, ja der Diener eines grofsmütigen Herrn.

Eine der achtenswertesten Tugenden des Modius ist seine Dankbarkeit, die er allen bewahrte, welche ihm Freundliches erwiesen hatten. Es wurde schon erwähnt, wie sehr er den Tod seines früheren Patrons Adolf Hermann von Riedesel beklagte, obgleich dieser ihn nach seiner Rückkehr aus Belgien nicht mehr in sein Haus aufgenommen und, wie es scheint, kalt behandelt hatte. Seine Anhänglichkeit und Dankbarkeit bewies er seinen Wohlthätern und Freunden in reichem Mafse; überall in seinen Vorreden und Briefen gedenkt er ihrer mit Wärme und Ergebenheit.

Allein seine unsichere Stellung mufste doch auf seinen Charakter ihren Einflufs ausüben. Ein unbedachtes Wort, ein lautes Denken in einem Augenblicke des Sichgehenlassens — und er konnte den grofsmütigsten Gönner, der doch auch immer nur ein Mensch, d. h. ein den verschiedensten Stimmungen unterworfenes Wesen ist, ohne es zu beabsichtigen, verletzen und folglich sich entfremden. Eine eigene Meinung darf ein solcher Schützling gar nicht haben, er mufs der vorsichtigste Höfling sein. Ein derartiges Verhältnis selbst zu einem edeln, hochherzigen Manne erfordert eine fortwährende geschmeidige Fügsamkeit, ein Aufgeben der Selbstständigkeit, aber auch eine grofse Selbstbeherrschung, jedoch mit immer höflich lächelnder Miene. Ganz er selbst sein darf er nur unbelauscht in seinem stillen Kämmerlein. Oft mufste daher dem Armen, um mit Dante zu reden, das Brot in der Fremde versalzen schmecken, oft genug mufste er empfinden, wie schwer es ist, fremde Treppen zu steigen. So ging er, welcher so viele Freunde hatte, dennoch einsam durch das Leben.

---

[1]) „Rides? Scio quid; suspicaris me de Solis genere Circe aut Medea aliqua captum attineri, sanctiusque Amoris numen, quam amicitiae nomen colere; sed frustra es, et toto coelo, quod ajunt, erras,“ etc.

Auffallend ist es, dafs sich auch nirgends eine Spur findet, es sei Modius ein Anerbieten geworden oder es habe sich einer seiner Gönner und vielen Freunde darum bemüht, ihn dauernd an Würzburg durch irgend ein Amt, eine feste Anstellung zu fesseln; für ihn als Rechtsgelehrten und Philologen würde sich doch gewifs dort ein solches gefunden haben. Es könnte darauf hingewiesen werden, dafs auch in der Fremde sein ganzes Denken und Streben seinem unglücklichen Vaterlande zugewendet blieb, dafs er sich verscheucht fühlte, wie ein vom Sturm verschlagener Vogel, der jederzeit bereit ist, die Schwingen auszubreiten, um den heimischen Wäldern wieder zuzueilen. Aber ebenso auffallend ist es, dafs Modius, der in seinen prosaischen wie poetischen Werken öfters dem Bischof Julius seine Ehrfurcht bezeugt, ja denselben in einem Festgedicht (Silv. I) bei dessen Anwesenheit in Komburg mit übertriebener Devotion ansingt, „dafs selbst die Tempel und die Häuser sich verbeugen und von ihrem Berg herabsteigen wollen, um ihm untertänigst die Hand zu küssen“ — dennoch mit keinem Worte der von Julius 1582 neugegründeten Universität gedenkt, an welcher der gelehrte Niederländer recht wohl einen Lehrstuhl ausgefüllt haben würde.

Hier ist vor allem mafsgebend, dafs trotz alles äufseren Scheines guten Einvernehmens der Bischof Julius und Erasmus Neustetter geheime Gegner waren, dafs daher ein Günstling des letzteren nichts von dem Bischof zu erwarten hatte [1]). Der ehrgeizige, jüngere Julius Echter von Mespelbronn hatte den milden älteren Erasmus Neustetter verdrängt [2]), welcher nach dem Tode des Bischofs Friedrich von Wirsberg 1573 gerechte Hoffnung gehegt hatte, zum Bischof von Würzburg und Herzog von Franken gewählt zu werden. Modius spricht von vielfachen Gefahren und Nachstellungen, welchen Neustetter seines Edelmutes und seiner Wohlthätigkeit ungeachtet von Seiten seiner „Feinde“ ausgesetzt war.

Julius hatte an der Vertreibung des Abtes von Fulda, Balthasar von Dernbach, genannt Gravel, thätigen Anteil genommen, weil dieser bemüht war, in seinem Stifte der evangelischen Religionsübung durch Berufung der Jesuiten ein Ende zu machen. Ja noch

---

[1]) Den Justus Lipsius, wie aus dessen Briefwechsel mit dem Ingolstadter Professor Hubert Gifanius hervorgeht, hätte Bischof Julius im Jahre 1591 gern für die Würzburger Universität gewonnen.

[2]) Vergl. Anhang I., Leben des Erasmus Neustetter, genannt Stürmer.

mehr, Julius stand mit Gebhard Truchsefs, welcher 1577 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bestiegen hatte, im Einvernehmen, als derselbe sich dem Protestantismus zuwandte und Agnes von Mansfeld heiratete. Allein als sich Truchsefs nicht in Köln behaupten konnte, wandte ihm Julius den Rücken und schlug den entgegengesetzten Weg ein.

„Im Jahre 1584 nahm er eine Kirchenvisitation im katho-„lischen Sinne vor, die ihres Gleichen noch nicht gehabt hatte", sagt Ranke. „Von einigen Jesuiten begleitet, durchzog er sein „Land. Er ging zuerst nach Gmünden: von da nach Arnstein, „Werneck, Hassfurt: so „fort von Bezirk zu Bezirk. In jeder „Stadt berief er Bürgermeister und Rath vor sich, und eröffnete „ihnen seinen Entschlufs, die protestantischen Irrthümer auszu-„rotten. Die Prediger wurden entfernt und mit den Zöglingen „der Jesuiten ersetzt. Weigerte sich ein Beamter, den katholischen „Gottesdienst zu besuchen, so wurde er ohne Gnade entlassen: „schon warteten Andere, Katholischgesinnte, auf die erledigten „Stellen. Aber auch jeder Privatmann ward zu dem katholischen „Gottesdienst angehalten: es blieb ihm nur die Wahl zwischen der „Messe und der Answanderung: wem die Religion des Fürsten ein „Greuel sei, der solle auch an seinem „Lande keinen Theil haben" [1]).

Auch der bischöfliche Leibarzt Posthius, der Freund des Modius, wurde trotz seiner Geschicklichkeit entlassen, weil er zum Protestantismus hinneigte; er ging 1585 nach Heidelberg als Leibarzt des kurpfälzischen Administrators Johann Kasimir.

So verschlossen und vorsichtig Modius sein mufste, so hat er doch nicht unterlassen, wenn auch in Geheimschrift, zu welcher jedoch leicht der Schlüssel zu finden ist, seine Meinung auf der Vorderseite des Einbandes seines Tagebuchs aufzuzeichnen:

„Im Juliusspital arbeitet alles schlechte und niederträchtige Gesindel (die eigentlichen Ausdrücke lassen sich hier nicht wieder geben) für die Brüder des Bischofs Echter, welche aus diesem Grunde leicht, wie sie es thun, prächtige Paläste bauen können" [2]).

---

[1]) „Lebensbeschreibung des Bischofs Julius in Gropps Chronik von Würz-„burg p. 335: Es ward ihnen angesagt, sich von Aemtern und Befehlen zu „drossen (trollen, traben, laufen, trotten) und ihr Hauswesen aufser dem Stift „zu suchen". — L. v. Rankes Werke (1878), Bd. 38, S. 79 ff.

[2]) 3n 35l31n4 h4sp3t1l3 4mn2s m1l2f3c2 1d5lt2r2 m2r2tr3c2s f2r2 2t f1br3 f2rr1r33 l3gn1r33 2t 4mn2s l1b4r1nt pr4 fr1tr3b5s 3ps35s 2p3sc4p3 2cht2r3s q53 21 r1t34n2 f1c3l2 p4ss5nt 5t f1c35nt m1gn3f3c1 3n 1gr3s p1l1l1c31 2d3f3c1r2.

Obgleich ein Bewunderer des Bischofs Julius, fügt Dr. Ruland doch als Commentar ein Volkslied[1]) auf den Tod des Bischofs hinzu, welches seiner Anzüglichkeit wegen nicht vollständig angeführt werden kann. Folgende Strophen mögen genügen, um zu beweisen, wie damals auch das Volk dachte:

Des ewgen Geitzes einig Kind
Jetzo man in der Gruben findt!
In unser armes Hab und Gut
Verkleidet sich das Echtrisch Blut!

— — — — — — — — —

Er ist ins Bischthum kommen arm,
Darinnen ist er worden warm,
Er hat sein Freund gemachet reich,
Dafs sie sind worden Grafen gleich.

Dies alles hat er uns gethan,
Jetzt aber freut sich Jedermann
Im Frankenlande weit und breit,
Dafs Bischof Julius begraben leit.

Der Biograph und Lobredner des Bischofs Julius, Ignatius Gropp, erzählt von der Gründung des berühmten Juliusspitales Folgendes[2]):

„Gemeine Judenschafft im Lande hat den Platz, dahin das Julier-Spital erbauet worden, vor etwa vielen Jahren von Bischoffen Gottfrieden von Limpurg um drey hundert Gold-Gulden, und einen jährlichen Zinnfs, zu ihrer Begräbnus erkaufft, allda sie dann einen sonderen Altar aufgericht, wie auch etliche Wohn-Häuser erbauet, über das sie zuvor viele und unterschiedliche Häuser in der Stadt, auch ein sondere alte Synagog und Wasser-Tauch, wie sie es nennen, gehabt, daher derselbige Platz der Juden-Garten genennet

[1]) Joh. Werner Kraufs, Beiträge zu der Sachsen-Hildburghausischen Kirchen-, Schul- und Landes-Historie IV., 225 f.

[2]) Wirtzburgische Chronick Deren letzteren Zeiten. Von P. Ignatio Gropp in dem Closter zu St. Stephan in Wirtzburg des H. Benedicti Orden p. t. Priore und Bibliothecario, etc. Erster Theil von dem Jahr 1500 bifs 1642. Wirtzburg, Gedruckt bey Marco Antonio Engman, Hoff-Buchdruckern. 1748. S. 317.

worden. Nun ward unter einem und anderen Bischoff etwa merckliche Verfolgung gegen ihnen fürgenommen, da sie doch immer hafften blieben, und wieder aufkommen seyn. Endlich erlangt Bischoff Friderich von Kayser Ferdinando ein besonder Privilegium, dafs er solte und mochte die Juden gar abschaffen; dessen nahme er sich zwar genugsam ernstlich an, aber es gieng ihrer Patronen halb, wie es kont. Und obwohl zuletzt alle ihr Wohnungen samt der alten Synagog in Aenderung gerathen, blieb ihnen doch der vermeldt erkaufft Juden-Gart von langen Jahren hero, wie auch solcher Zeit der Juden-Kirchhoff genannt.

Als nun Bischoff Julius den stattlichen Bau darauf fürnahme, und denselben schier hatte zu Ende gebracht, unterstunden sich die Juden ihres erkaufften Platzes halb bey dem Kayserl. Hof Einrede; und er Bischoff Julius darüber seinen nothwendigen Bericht thäte, arbeiteten sie die Juden bey Ihrer Majestät Hof noch dahin, dafs Bischoffen Julio angemuthet wurde, die Sache durch Commission fürzunehmen, und vergleichen zu lassen. Er entschuldiget sich aber mit Erzehlung des Wercks, und setzet zu dem Kayser, ob auch darum, dafs er mit Mühe und Kosten dasselbige Werck GOtt zu Ehren, und den Armen zu gut angerichtet; die Juden es aber widersprachen, sich solt fügen, jemand aus den Reichs-Ständten oder anderen guten Leuthen derwegen anzugelangen und zu bemüssigen, darbey es gelassen und verblieben. Folgends haben die Juden allein ihrer Vorfahrern ausgelegten Kauffs-Gelds um den Juden-Garten, wie er genannt, und darüber sie noch den alten Kauff-Brieff gehabt, wieder begehrt; aber Bischoff Julius hat auch dasselbige abgeschlagen. Und stehet also von den Gnaden GOttes der Spital auch fürter an dem Orth, dahin er erbauet."

Modius, obgleich ein Zögling der Jesuiten, war doch so milddenkend und wohlwollend, dafs in keiner seiner Schriften, in keinem seiner Briefe, soweit sie uns erhalten sind, die leiseste Regung von Unduldsamkeit zu entdecken wäre. In einem Brief an die Dichterin Anna Pallantia in Neufs[1]) rühmt er die Tugenden und Talente der berühmten Olympia Morata, welche um ihrer Anhänglichkeit an das reformierte Glaubensbekenntnis willen die unsäglichsten Leiden hatte erdulden müssen und in Folge dieser einem allzu frühen Tode erlegen war.

---

[1]) Novant. Lect. p. 49, epist. XII, Franc. Modius Annae Pallantiae nobili virgini S. — Novesium. Der Brief ist datiert von Komburg den 4. December 1583.

Ob es das Heimweh allein war, welches den Modius aus dem gastfreundlichen Hause des Erasmus Neustetter vertrieb, ist nicht zu ermitteln. Am 17. September 1584 schied er von seinem Gönner, welchen er seitdem, wie er selbst in seinem Tagebuch aufzeichnete, nicht wieder sah. Dieser schenkte ihm als Reisegeld hundert Reichsthaler. Am 18. September kam Modius nach Frankfurt und reiste am 23. in Gesellschaft des Rheinländers Spies nach Fulda, um die dortige berühmte Bibliothek [1]) gründlich zu benutzen. Teils schrieb er sich alte Handschriften ab, teils verglich er solche mit Drucken. In Fulda wohnte er dem Jesuitenkollegium gegenüber bei dem Krämer Philipp Mentz. Die Bibliothek hielt ihn bis zum 12. December 1584 daselbst zurück. Es scheint, dafs Riedesel den Modius nicht auf seine Güter mitgenommen hatte, denn jetzt erst besichtigte dieser das benachbarte Riedesel'sche Stammschlofs Eisenbach und andere Besitztümer dieser Familie. Am 17. December kam er wieder nach Würzburg zurück, wo er bis zum 4. Januar 1585 blieb, um dann von Franken auf immer Abschied zu nehmen, wovon ihn Posthius in elegischen Versen vergeblich abzumahnen versuchte.

Modius wandte seine Schritte nach Frankfurt, wo er bei Heinrich Dackh mit dem Beinamen Jungblut (apud Henricum Thacq dictum Juncbloet) [2]) für 2 Thaler die Woche Wohnung und Kost

---

[1]) In dieser, wie Liutprand berichtet, von Karl dem Grofsen gegründeten, in ganz Europa wegen ihres Reichtums an kostbaren Handschriften berühmten Bibliothek befanden sich noch zu Modius' Zeiten viele Codices klassischer Autoren. Nach Nikolaus Kindlingers Vermutung erscheint es wahrscheinlich, dafs in Folge der Klostervisitation, welche Caraffa auf Befehl Gregors XV. vornahm, 1621 ein grofser Teil der wertvollsten Manuscripte der Fulda'schen Sammlung der vaticanischen Bibliothek in Rom einverleibt wurde. In letzterer fand der deutsche Gelehrte Eugen Gerlach 1772 viele Handschriften, darunter einige des Hrabanus Maurus vor, welche einst im Besitze der Fulda'schen Bibliothek gewesen waren. Eine Anzahl der zurückgebliebenen Codices klassischer Autoren war der Bibliothek der Jesuiten einverleibt worden. Bei Auflösung dieses Collegiums im Jahre 1773 verliefs der letzte Bibliothekar desselben mit drei Verschlägen dieser Handschriften Fulda und begab sich nach Breslau. (Katalog und Nachrichten von der ehemaligen aus lauter Handschriften bestandenen Bibliothek in Fulda. Leipzig und Frankfurt 1812.)

[2]) Dieser Heinrich Dackh (Tackh) war ein reicher Säckler, von dem Johann Feyerabend am 2. Mai 1579 2500 fl. entlieh, welchem Sigmund Feyerabend sein Haus und seinen ganzen Buchhandel verpfändete und mit dem sich der letztere, sowie mit dem Apotheker Peter Fischer 1585 associerte. Vergl. Heinrich Pallmanns vortreffliche Monographie: Sigmund Feyerabend, sein Leben

bis Ostern 1585 hatte. Hierauf eilte er „mit Rudern und Segeln", wie er sich ausdrückt, den Rhein hinab seinem Vaterlande zu, weil er dem zu jener Zeit verbreiteten Gerüchte traute, in Flandern sei der Friede verkündigt worden, was sich leider als falsch erwies.

In Köln hatte er bei dem Aussteigen aus dem Schiff das Unglück in den Rhein zu fallen, rettete sich aber an das Ufer und fuhr nun zu Wagen über Achen nach Lüttich, dann zu Schiff über die Maas nach Huy und von Huy eilte er nach Namur, von Namur zurück ins Hennegau und weiter über Tournai nach Courtrai. Hier war er gezwungen, obgleich diese Stadt nur eine Tagereise von Brügge entfernt ist, drei Wochen lang auf sicheres Geleit zu warten, da die Landstrafsen durch die Soldaten der belagernden Armee vor Sluis und Ostende unsicher gemacht wurden. Das Geleit, unter dessen Schutz er endlich glücklich nach Brügge gelangte, bestand aus etwa vierzig Lanzenreitern und drei hundert und etlichen Hakenschützen, aufser welchen noch eine bedeutende Menge von Kaufleuten, Krämern und anderen Reisenden gut bewaffnet war. Zu Ende Mais gelangte er nach Brügge, fand aber seine unglückliche Vaterstadt gänzlich erschöpft und ausgesogen, durch Hungersnot heruntergebracht und so sehr des Geldes entblöfst, dafs die Warenpreise wohl um 90 Procent gefallen waren.

Modius verwünschte seine so unzeitige Rückkehr; hatte er doch den gröfsten Verlust und Schaden an Vermögen und Besitz erlitten. Teils waren seine Landgüter und Äcker noch vom Meere überschwemmt, weil die Geufsen die Dämme durchstochen hatten, teils konnten sie nicht verpachtet und angebaut werden, da der Feind in der Nachbarschaft lag oder die Meierhöfe besetzt hielt. So machte sich denn Modius anfangs Juli reisefertig und kehrte mit seinem Diener Peter auf demselben Wege nach Frankfurt zurück.

Die berühmte Handelsstadt am Main schien ihm wegen ihrer beiden Messen und anderer Annehmlichkeiten die bequemste und passendste, um sich hinsichtlich seiner Zukunft bedenken und, wenn auch für eine beschränkte Zeit, einen Entschlufs fassen zu können.

Modius wohnte wieder, wie zuvor, bei dem Säckler Heinrich Dackh, bis zur Herbstmesse; am 22. September 1585 zog er zu Sigmund Feyerabend, von welchem er als Corrector seiner Officin

---

und seine geschäftlichen Verbindnngen, u. s. w., nach archivalischen Quellen bearbeitet. Frankfurt a. M., K. Th. Völckers Verlag, 1881, S. 48 u. 54.

aufser freiem Tisch wöchentlich einen Gulden erhielt. Er blieb in Feyerabends Hause bis zum 26. September 1586. Von diesem Tage an war er, wie er selbst in seinem Enchiridion angibt, wiederum in dessen Hause und stand in demselben Verhältnis zu ihm bis Ostern 1587, jedoch erhielt er wöchentlich für sich zwei Thaler und für seinen Diener Thisius einen Gulden. Von Ostern 1587 bis zum 12. December desselben Jahres wohnte er bei Johann Wechel [1]), bei welchem er auch eine Zeit lang gegen Bezahlung zu Tische ging; später aber verköstigte er sich selbst.

Die Verköstigung bei Sigmund Feyerabend ward ihm ziemlich hoch angerechnet, wie aus folgender Notiz des Tagebuchs hervorgeht: „A Septembri 85 bis Septemb. 86 de cost syn 100 und acht richs Daelers un alle Woche een Gulden syn 52 fl. und te Saemen (zusammen) fl. de Brabant — 334. Aufserdem erhielt Modius an Honorar für seine von ihm selbst verfafsten Werke und an ihm zum Verkauf als Honorar gegebenen Freiexemplaren 1690 fl., in welcher Summe aber der Wert der ihm von Feyerabend gemachten Geschenke mit inbegriffen ist; er erhielt nämlich noch von diesem eine vergoldete Uhr [2]), einen goldenen, mit Edelsteinen besetzten Zahnstocher und die Porträtmedaille Sigmund Feyerabends, verfertigt von Valentin Maler, Stempelschneider und Goldschmied zu Nürnberg (1569—1603) [3]).

Aus den Notizen des Modius in seinem Enchiridion geht hervor, dafs auch noch zu Ende des 16. Jahrhunderts wie früher zu Huttens Zeit die Schriftsteller, um nur einigermafsen eine Vergütung für aufgewandte Zeit und Mühe zu finden, viel weniger auf ein anständiges Honorar von Seiten ihrer Verleger, als auf

---

[1]) Herr H. Pallmann teilte mir freundlichst die Ergebnisse seiner die Wechel betreffenden, im hiesigen Stadt-Archiv angestellten Nachforschungen mit. — Andreas Wechel, „Buchfürer von Pariss. Ist frembdt zum Burger angenommen worden. Juravit Dinstag den 23. Dec. Anno 72. Bbch VI., fol. 243b. — Begraben 1. Nov. 1582". — Bei diesem kann demnach Modius sich nicht aufgehalten haben, sondern nur bei Johann Wechel „von Cöllen Buchdruckher. Ist frembdt zum Burger angenommen worden. Juravit Jovis 27. Januarij Ao. 81. Begraben 14. Juli 1593." Bbch VI., f. 310. — Vergl. H. Pallmann, Sigmund Feyerabend, etc., S. 111, Anmerk. 116 und S. 181—183.

[2]) H. Pallmann vermutet, ein Nürnberger Ei.

[3]) Umschrift der Vorderseite: Sigismundus Feierabend Aeta. 57. 1585. Vergl. die genaue Beschreibung und Abbildung der Medaille im Archiv f. Frankfurts Geschichte und Kunst, Heft 7. Frankf. 1855. — A. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben S. 176.

mehr oder minder reichliche Geldgeschenke von der freigebig spendenden Hand der hohen Herren angewiesen waren, denen sie ihre Werke mit schmeichelhaften Dedicationen und Zuschriften widmeten oder wenigstens ein Exemplar überreichten[1]). Dafs Sigmund Feyerabend aus edlen Beweggründen den Modius als Corrector seiner Officin besser bezahlt habe, als er dies einem weniger berühmten Gelehrten, welcher sich mit dergleichen Arbeiten abgab, gethan haben würde, ist in Anbetracht seines unlautern und habgierigen Verhaltens gegen verschiedene seiner Geschäftsfreunde nicht zu erwarten; Gutherzigkeit und Grofsmut waren keine Eigenschaften seines Charakters, und so hat er sich denn gewifs nur freigebiger gegen Modius gezeigt, weil ihm Vorteil dabei erwachsen konnte[2]).

Die erste Arbeit, welche Modius neben seiner Beschäftigung als Corrector auf Bestellung Feyerabends unternahm, war die poetische Erläuterung (octosticha) zu den einzelnen Holzschnitten nach Jost Amman im Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit (Clerus totius Romanae Ecclesiae etc. Francof. ad Moenum. Sumpt. Sig. Feyrabendii 1585. 4to). Joh. Ad. Lonicer besorgte die deutsche Ausgabe dieses Trachtenbuches[3]). Modius dedicierte seine lateinische Ausgabe seinem ehemaligen Schüler Johann Christoph Neustetter, dem Neffen seines Gönners, mit einer längeren Zuschrift, datiert Francofurti ad Moenum: a. d. XIV. Kal. VIIbres calculo Gregoriano anni MDXXCV. — Nach der Aufzeichnung im Enchiridion erhielt Modius für seine Arbeit 10 fl. und 10 Exemplare vom Verleger, für die Widmung an Joh. Christoph Neustetter von dessen Oheim Erasmus 50 fl.

Mit der deutschen Ausgabe des Frauen-Trachtenbuches mit den Holzschnitten nach Jost Amman erschien gleichzeitig (1586) die lateinische (erklärende „Octasticha“ des Franz Modius) bei S. Feyerabend[4]).

Im Jahre 1586 erschienen ferner bei S. Feyerabend die Pandectae triumphales des Modius (Tomi II in fol.[5]), deren zweiter

---

[1]) Vergl. Serapeum 1853 No. 6, Enchiridion, Bl. 76. — H. Pallmann, S. Feyerabend, S. 181—183, Beilage XVII. — J. D. Strauss, Ulrich von Hutten II., S. 295 u. 296.

[2]) Vergl. H. Pallmann, Sigmund Feyerabend, S. 54 u. 55.

[3]) Vergl. C. Becker, Jobst Amman S. 128 f.

[4]) C. Becker, Jobst Amman S. 133—136.

[5]) Der erste Band der Pandectae enthält 236 Bl. = 472 S., der zweite Band 264 Bl. = 528 S., also zusammen 1000 Seiten ohne die Vorreden und

Teil eine lateinische Bearbeitung von Rüxners Turnierbuch (erste Ausgaben zu Simmern 1530 u. 1532) enthält, welches 1566 bei Sigmund Feyerabend und Simon Hüter, 1578 (1579) bei S. Feyerabend erschienen war. Die Holzschnitte, welche sämtliche Feyerabend'sche Ausgaben dieses Werkes zieren, sind nach Jost Ammans Zeichnungen gefertigt [1]). Für die Übersendung seiner Pandectae erhielt Modius von Bischof Julius 20 Goldgulden, von Erasmus Neustetter 40 Gulden, vom Dompropst Thüngen in Würzburg 12 (? unleserlich), die Modius zu 36 Brabanter Gulden anschlägt; der Domdechant Cotwitz verehrte ihm dafür 6 Goldgulden.

Im folgenden Jahre veröffentlichte Modius sein Buch „Historia Rerum in Oriente gestarum ab Exordio Mundi et orbe Condito ad nostra haec usque tempora. Francof. Feyrabend, 1587," in fol., welches Feyerabend selbst dem Dompropst Neidhard Thüngen widmete. Dieses Werk enthält lateinische Übersetzungen des Johannes Zonaras, Nicetas Acominatus u. a.

Endlich gab er in demselben Jahre in Frankfurt den Auszug des Justinus Frontinus aus dem Werk des Pompejus Trogus heraus: Historiarum Philippicarum et totius mundi originum et terrae situs excerptarum libri XLIV a Nino ad Caesarem Augustum. 8vo

Modius erklärt in seinen Pandectae in der Zuschrift an den Rechtsgelehrten Markus Schweickher [2]), dafs er ohne die freundschaftliche Unterstützung und Gefälligkeit seines Gönners, des Frankfurter Patriciers Heinrich Kellner [3]), nicht im Stande gewesen

---

das Inhaltsverzeichnis. Modius benutzte dazu nach seiner Angabe im Enchiridion über 200 Werke.

[1]) C. Becker, l. c. S. 47—52.

[2]) Syndikus der fränkischen Ritterschaft.

[3]) „Heinrich Kellner, geb. 1536, 1561 mit seinen Brüdern geadelt, ward Königsteinischer Rath. 1562 ging er mit Raimund Pius Fichard nach Italien um zu studiren; dort scheint er auch J. U. D. geworden zu sein. Den 16. Nov. 1567 heiratete er Margrethe Neuhaus."

„Heinrich Kellner war ohne Zweifel einer der thätigsten und geschicktesten Geschäftsmänner seiner Zeit, wie die vielen Anstellungen, die er erhielt, beweisen. Seinen Einfluss auf den hiesigen Rath erwähnt Kirchner II, 363."

„Höchst einträglich war es, so viele Dienstanstellungen von Haus aus zu erhalten. Er leitete die processualia seiner Committenten von hier aus an den benachbarten Regierungen und dem Kammergericht."

„Auch zeigte er sich als historischer Schriftsteller in folgendem Werke: Chronica das ist: Wahrhaffte eigentliche und kurtze Beschreibung aller Hertzogen zu Venedig Leben, Was sich bei ihrer Regierung zugetragen — — Durch den

wäre, diese gelehrten Werke auszuarbeiten. Kellner gewährte ihm nicht allein Zutritt zu seiner reichhaltigen Bibliothek, er schickte ihm sogar die gewünschten Bücher in seine Wohnung und zwar mit so unermüdlichem Wohlwollen, dafs er weder durch Geschäfte noch andere Ursachen sich davon abhalten liefs.

Modius nennt Kellner den echten Nachfolger Fichards, nicht allein im Syndikat, sondern noch viel mehr in der edlen Gesinnung, Leutseligkeit und Gastfreiheit.

Seine innige Verehrung für Johann Fichard bezeigte Modius in folgendem Gedicht:

„In obitum Joannis Fichardi.“

Längst war über das Meer schon gedrungen die Kunde der Tugend,
Welche dich schmückt, Fichard, ehrwürdiger Priester der Themis,
Und sie hatte das Herz mir erfüllt mit der innigen Sehnsucht,
Dir mich zu nah'n, zu verkehren mit dir, als, feindlich dem Wunsche,
Dich fortsandte der Tod, der würdig du warst dich zu freuen
Blühenden Alters, befreit von den trüben Geschicken der Menschen,
Ins elysische Feld, hinab zu der Frommen Versammlung,
Dafs du, den Richtern vereint, dort Recht und Gesetze den Toten
Wieder verkündigst. Darum entbiet' ich gebührenden Grufs dir,
Welchen zu schauen ich brannte von Antlitz, bis mir der Tag naht,
Der auch mich abruft von dem schwierigen Pfade des Lebens
Und mich den Schatten gesellt; wer weifs, wie bald es gescheh'n mag!
Und so sei mir gegrüfst, vielleicht in der kürzesten Frist schon
Werd' ich dich schau'n, Fichard, mein Wunsch ist's, Liebling der Gottheit!

Ehrenfesten und Hochgelahrten Heinrich Kellnern — — dem Latein: und Italiän. Venediger Historienschreiber, sonderlich aber Peter Marcello und Sylvestro Girello zusammengezogen und in Teutsche Sprach bracht. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Paul Refflern, in verlegung Sigmund Feyerabends 1574. Fol. Mit 84 Holzschnitt-Bildnissen der Dogen nach Zeichnungen von Jost Amman. Das Werk ist „Philipps, dem jüngern Grafen von Hanau dediciert. — [Dies Buch wird von Nathan Chytraeus in der Vorrede zu dessen Deliciis variorum in Europa Itinerum 1606 besonders gerühmt].“

„Von ihm ist auch eine Beschreibung der hies. Geschlechter in Mpt vorhanden, die aber manche Unrichtigkeiten enthält.“ — Fichards Genealogisches Verzeichniss der Frankfurter Geschlechter, Fascikel Kellner (Handschrift der Frankfurter Stadtbibliothek).

Modius stand auch mit dem berühmten Gelehrten Friedrich Sylburg, welcher damals bei den Wechel Corrector war, in freundschaftlichem Verkehr. Sylburg schreibt an Lipsius nach Leyden: „Salutat te Modius noster: salutant Wechelii. Francofurti in Wecheliorum aedib. 13. Julii 1587.“ (Petr. Burmannus, Sylloges Epistolarum Tomus primus, Pag. 345, Epistola CCCXXXVIII.). Ebenso im folgenden Brief: „Modius noster an aliquid abs te acceperit, nondum xe eo quaesivi. Francofurdi 25. Septembr. 1587“. — Unter den Wechel, welche grüfsen, können nur die Wechel'schen Erben, Johann Aubry und Claude de Marne verstanden werden, welche später mit ihrer Buchdruckerei nach Hanau übersiedelten, wohin ihnen auch Friedrich Sylburg folgte; dem armen Gelehrten folgte aber auch dorthin sein böses, keifendes Weib, das dem geduldigen Manne so sehr das Leben vergällte.

In der erwähnten Zuschrift (vom 1. September 1586) an den Dr. jur. Markus Schweickher teilt Modius seinem Freunde mit, dafs er keineswegs mehr lange in Frankfurt verbleiben werde, da Graf Karel van Egmond ihn unter den ehrenvollsten Bedingungen zurückrufe; diesen werde er bald nach Italien begleiten oder ihm dahin folgen. Diese Hoffnung scheint sich nicht erfüllt zu haben, denn er blieb, wie oben angegeben, bis zum 12. December 1587 in Frankfurt[1]). Auf erneute Aufforderung von Seiten Egmonds fuhr er zu Schiff den Rhein hinab nach Bonn.

Wahrscheinlich wohnte Modius in demselben Gasthause, in welchem auch Melanchthon einst abgestiegen war. Melanchthon schreibt darüber Folgendes in einem Brief an Paul Eber (d. d. 13. Juli 1543, Corpus Reform V., 142): „Das Gasthaus steht auf dem Ufer des Rheins, am Landungsplatz der Schiffe, woher der beständige Gestank des Unrats uns sehr lästig ist. Im Gasthaus wie im Schiff sind Tisch, Bett, Herd, alles ein Schmutz. Die Kochweise ist dieselbe wie in Westfalen; denn du darfst nicht glauben, dafs hier die Reinlichkeit gleich der in Frankreich sei, wie man sie auch am Oberrhein antrifft“[2]).

---

[1]) Im folgenden Jahr erschien noch in Frankfurt seine Ausgabe des Livius unter dem Titel: Titi Livii libri omnes nove editi et recogniti et ad vetustissimor. manu exarator. codicum Fuldensium, Mogunt. et Colon. fidem emendati a Fr. Modio. In eund. obss., emendatt„ animadvv., annott. variae varior. Ipsius demum Modii notae. Francofurti ad M. apud S. Feyerabend. 1588. Fol. 2 Teile in einem Band, mit Holzschnitten nach Jost Amman.

[2]) S. den Anhang III.

Hier verweilte Modius einige Zeit, wie es ihm der Bonner Dechant Jakob Campius (später Protonotarius in Mainz) und Adolf Scheiffart von Merade geraten hatten, immer in der Hoffnung, seine Reise nach Belgien bald fortsetzen zu können. Am 22. December hatte er seine sämtlichen Habseligkeiten gepackt, um einen Ausflug nach Koblenz zu unternehmen, wo er das Weihnachtsfest zu feiern gedachte.

Am Morgen des 23. Decembers früh um drei Uhr [1]) wurden die sorglosen Bewohner der kurfürstlichen Residenzstadt Bonn, namentlich die, welche in der Nähe des Rheins wohnten, durch ein furchtbares, die tiefe Stille plötzlich unterbrechendes Getöse aus dem Schlafe aufgeschreckt. Martin Schenk von Nideggen [2]), einer der bösartigsten und grausamsten Condottieri jener Zeit, war von Rheinberg über Poppelsdorf nach Bonn herangeschlichen und hatte am Rheinthor eine Petarde befestigen lassen, durch welche dieses nicht bloſs gesprengt wurde, sondern auch mit einem daranstoſsenden Stück Mauer zusammenstürzte.

Auf der Rheinseite war die Stadt nur durch geringe Mannschaft und zwar sehr nachlässig geschützt. Die Wache auf dem nahen Turme hatte das Geräusch der heranziehenden Feinde vernommen; selbst das Anschrauben des Petardenmörsers an das Thor konnte nicht geräuschlos vorgenommen werden; allein der einfältige Wächter begnügte sich damit, vom Turm herunterzurufen, wer da sei, und lieſs sich durch das Geschrei von Schweinen irre führen, welche in einem benachbarten Stalle von den listigen Feinden fortwährend gestoſsen wurden, damit die gequälten Tiere durch ihre Schmerzenslaute den Lärm der am Thor beschäftigten Freibeuter verdeckten. Die Besatzung der Stadt schoſs zwar eine Kanone unter Schenks Schar ab, deren Hauptmann Hans Weichmann nebst

---

[1]) Khevenhüllers Annales Ferdinandei II., 532.

[2]) Schenk hatte sich vom Grafen Neuenar als Parteigänger für die niederländischen Generalstaaten und den aus Köln vertriebenen Erzbischof Truchseſs anwerben lassen, war am Rhein auf- und abgezogen und hatte Neuss, Werl, die Umgegend von Köln und zuletzt Rheinberg miſshandelt und gebrandschatzt. Mit 200 Mann brach er von Rheinberg auf und zog auf Umwegen nach Bonn. Unterwegs vermehrte sich die Freibeuterschar, so daſs sie, die Reiter mitgerechnet, etwa 300 Mann stark war. Vor Mitternacht kamen sie nach Poppelsdorf. Von da aus zog Schenk nur mit einem kleinen Teil seiner Leute nach Bonn, die andern sollten ein Signal abwarten, um nachzukommen. — Vergl. Dr. J. H. Hennes, der Kampf um das Erzstift Köln zur Zeit der Kurfürsten Gebhard Truchseſs und Ernst von Baiern. Köln 1878. S. 167 f.

einigen anderen getötet wurde; die Rotte lief jedoch vor das Stockemer Thor, durch welches, nachdem es mit grofsem Ungestüm eingeschlagen worden war, die Reiterei unter dem Rittmeister Gerhard Joel eindrang [1]). Der Markt und die Hauptwache wurden besetzt, und die von Poppelsdorf herbeieilende Schar drang ebenfalls in die Stadt ein. Der jämmerliche Gouverneur Karl Billäh (Billäus) flüchtete, halb angekleidet, durch den Stadtgraben; ein Teil der Besatzung folgte seinem Beispiel; die übrigen wurden gefangen genommen. Nachdem Schenk die Thore mit starken Wachen besetzt hatte, erlaubte er seinen Söldnern die Stadt zu plündern.

Der unglückliche Modius wurde nicht nur seiner Habe, seiner Kleider und des gröfsten Teils seines zusammengesparten kleinen Kapitals beraubt, sondern auch durch mehrere Hiebe schwer am Kopfe verwundet und dergestalt mifshandelt, dafs er lange Zeit den linken Arm nicht gebrauchen konnte. Einem Landstreicher gleich wurde er in einem elenden Loche bis zum 23. Februar 1588 gefangen gehalten, an welchem Tage er auf die Fürsprache und durch die besondere Bemühung des Dechanten Jakob Campius aus dem Kerker entlassen wurde [2]). Der ausgeraubte Modius mufste noch ein bedeutendes Lösegeld, die Kosten für seinen Unterhalt im Gefängnis, „Schlufsgeld“ für seinen Kerkermeister, ja sogar für dessen Frau einen Doppeldukaten erlegen.

Kaum waren die Wunden, welche ihm von dem Raubgesindel Schenks geschlagen worden waren, vernarbt, als er von einem bösartigen Hunde angefallen und derart am rechten Beine zerfleischt wurde, dafs die Heilung der Bisse eine sehr langsame und schwierige war.

An Körper und Gemüt krank, ging Modius von Bonn nach Köln, wo er bis zum 23. September 1588 verweilte, von welchem

---

[1]) Khevenhüllers Annalen II., 532.

[2]) Melchior Adamus gibt an, dafs Campius auch das Lösegeld für Modius bezahlt habe; er wird es jedoch nur ausgelegt haben, wie die Überschrift der betreffenden Notizen im Enchiridion Blatt 74: „Rationes cum Domino Decano Bonnensi“ andeutet. Auf Blatt 77 ist zu lesen: „Ausgaeb my Rantzion und costen im Fencknisse antreffende und anders von 23. Decemb. 87 bis den 23ten Februarii 88. — Het Ranzion draecht 109 Rycx Daeler welche machen brabants f. 225. — De Costen im Fencknis vom 23ten Decembris 87 bis dem 12en Februarii incluus. 88 te 2 Daeler und een maes Wyns daegs draeghen 104 Daeler und 52 maes Wyns, habbe aber maer betaelt par apointement ingherekent noch 10 fl. brab. Sluutghelt dem Provost 80 Daeler und zyn vraubbe een dobbel Ducat zu Brabants fl. 147 $^1/_2$“, etc.

Tage an er sich auf der Reise zum Grafen Egmond befand, und zwar bis zum 5. November, an welchem Tage er, wie eine Notiz im Enchiridion besagt, einen gewissen Glaio antraf. Wer und was dieser war, ist nicht aufzuhellen. Wo Egmond sich damals aufhielt, ob Modius mit ihm zusammentraf und wie der junge Graf seinen alles ihm aufopfernden, treuen Anhänger aufnahm, darüber fehlen alle Nachrichten.

Gleich nach der Katastrophe in Bonn hatte sich Modius in seiner Verzweiflung um Rat an seinen Freund Posthius gewandt. Dieser gab ihm seine Meinung in elegischen Distichen kund, er möge lieber nach Frankfurt zurückkehren, sein daselbst so fleifsig verbrachtes Leben wieder aufnehmen und mit einem ehrbaren, ruhigen Lose zufrieden sein, als dafs er sich auf Reisen tausend Gefahren aussetze und dem Hofe undankbarer Fürsten folge, wo er doch nur der Diener von Dienern sein müsse, während er doch als Privatmann wie ein kleiner König leben könne[1]).

Drei Jahre später suchte Modius selbst den Posthius in Heidelberg auf, wie das Datum eines Mahngedichtes beweist, welches er an den Sohn seines Freundes richtete, und das der letztere in seine Parerga aufnahm: „Carmen protrepticum ad maximae spei et optimae indolis puerum Erasmum Posthium, Haidelbergae Kal. Feb. 1591.“

Es wurde schon erwähnt, dafs Lipsius dem Professor Hubert Gifanius an der Universität in Ingolstadt, welche unter der Leitung und dem kräftigsten Einflufs der Jesuiten stand, sein Vorhaben mitgeteilt hatte, eine vorteilhafte Anstellung an einer deutschen Universität anzunehmen. Gifanius antwortete ihm am 31. Juli 1591, dafs er ihn nicht allein seinem, sondern auch dem Würzburger Fürsten empfohlen habe, welcher bereit sei, ihn sofort anzustellen. Der Ingolstadter Herr Professor fügt noch Folgendes hinzu: „Beinahe hätte ich vergessen von Modius zu schreiben, welchen ich vor einigen Tagen dem Würzburger Bischof empfohlen habe. Es sind fast drei Monate, dafs er von Augsburg, nachdem er seine beabsichtigte Reise nach Rom aufgegeben hatte, hierher (nach Ingolstadt) zu mir kam. Ich riet ihm, er möge, da er die Wanderkomödie unterlassen habe, nunmehr eine Komödie des festen Verbleibens an einem Orte aufführen, da es doch nicht der Würde eines so gelehrten Mannes gemäfs sei, dafs derselbe sich seinen täglichen Unterhalt durch ein Gedicht zu verschaffen suche.“

---

[1]) Joannis Posthii Silvae (Delitiae Poetarum Germanorum Pars V, Pag. 296).

Lipsius antwortete am 31. August 1591 höflich ausweichend in einem mit griechischen Wörtern und Sentenzen aufgeputzten Briefe, auf ein so unbestimmtes Anerbieten könne er sich nicht einlassen; während des Winters gedenke er in Lüttich seinen Studien in ruhiger Mufse zu leben. Der Grofsherzog von Toskana habe ihn gleichfalls und wiederholt mit hohem Gehalte nach Pisa berufen, aber er bleibe und werde nicht aufs Geratewol wieder über die Alpen gehen. Über Modius habe er sich gewundert; möchte derselbe doch Rat von Gifanius oder ihm (Lipsius) annehmen oder vielmehr angenommen haben; es sei keine Schande für einen jüngeren Mann, die Meinung eines älteren anzuhören u. s. w. Zum Schlufs trägt er noch einen Grufs an Modius auf.

In den Jahren 1593 und 1594 mufs sich Modius in Douai aufgehalten haben. Der Professor der griechischen Sprache an der dortigen Universität und ehemalige Lehrer des Modius, Andreas Hojus, gedenkt seines Schülers in zwei Briefen an Lipsius; der eine, vom 14. October 1593 enthält nur eine kurze Erwähnung des Modius; aus dem andern vom 17. September 1594, sowie aus der Antwort des Lipsius, datiert Löwen den 16. October 1594, geht hervor, dafs zwischen Modius und Lipsius ein ernstes Zerwürfnis bestand. Lipsius zeigt sich verletzt von einem Erwiderungsschreiben des Modius [1]) welches „der alten Liebenswürdigkeit wenig würdig erscheine,“ ohne dafs der Grund des Zerwürfnisses klar wird. Aus den Zeilen des Hojus vom 17. September spricht jedoch unverkennbar ein gewisser Spott über die Anhänglichkeit des Modius an den Grafen Egmond, welcher, wie Gerhard Sandelin von Amsterdam aus an Lipsius berichtet, sich noch im Juli 1595 im Haag aufhielt, um als nächster Erbe die Güter seines Vaters zurückzuverlangen.

Endlich scheint Modius zur Ruhe gelangt zu sein; 1595 erhielt er die Stelle eines Canonicus zu Aire [2]).

Am 1. August 1596 gab Modius dem Lipsius von Aire aus das erste Lebenszeichen. Er schrieb ihm mit der alten Herzlichkeit, dafs er jetzt wieder die bisher unterlassene Pflicht des Briefschreibens erfüllen werde, da der mifsgünstige Mensch, welcher die einzige Ursache seines Schweigens gewesen, aus der Welt geschieden sei.

---

[1]) Dieses findet sich in keiner der Briefsammlungen.

[2]) Aire, kleine Festung an der Lys, Dep. Pas de Calais, Arr. St. Omer. Die Stadt ist hübsch gebaut und hat 9200 Einwohner.

Ein Studiengenosse des Lipsius, Ludwig Carrion, zwei Jahre lang Professor der Rechtswissenschaft in Bourges, später mit Lipsius zusammen in Löwen, woselbst er am 17. Juli 1595 an der Wassersucht starb, machte sich durch sein boshaftes, schadenfrohes Wesen bei vielen seiner Zeitgenossen verhafst. Seiner Unredlichkeit wegen erhielt er den Spottnamen Laco. Der harmlose Modius, in dessen Vertrauen sich Carrion einzuschleichen wufste, obgleich ihn allerdings Lipsius vor jenem gewarnt hatte, sah sich bald bitter enttäuscht und sprach mit der gröfsten Entrüstung und Verachtung von der Tücke des schamlos frechen Menschen. Während nämlich Modius anfangs der neunziger Jahre noch in Deutschland abwesend war, hatte Carrion dem Commissionär, welchem Modius einen Teil seiner Habseligkeiten zur Beförderung in die Heimat anvertraut hatte, mit dreisten Lügen vorgespiegelt, eine wertvolle Pergamenthandschrift des Arnobius adversus gentes [1]), welcher ein Codex des Minutius Felix, ein Exemplar der seltensten und ältesten Art, beigebunden war, gehöre ihm an und sei dem Modius nur zur Benutzung von ihm geliehen worden. Ja sogar hatte der kranke Carrion bei Modius nach dessen Rückkehr aus Deutschland verweilt und behauptete später, bei dieser Gelegenheit habe ihm Modius das Manuscript geschenkt. Als ihn letzterer nun ernstlich auffordern liefs, das Werk zurückzusenden, wenn er nicht wolle, dafs sein Betrug überall bekannt gemacht und er selbst gerichtlich zur Rückgabe des Codex gezwungen werde, zog er die Angelegenheit durch Kniffe und Ausflüchte in die Länge, „bis er, da er die Handschriften nicht lassen wollte, das Leben lassen mufste.“

Aber auch nach seinem Tode wirkte Carrions Tücke fort. Er hatte in seinem Testamente verordnet, dafs der Arnobius dem Cantor der Kathedrale zu Antwerpen, Levinus Levineus, zur Benutzung zugeschickt werde. Der Testamentsvollstrecker Backhusius übergab den Codex den Jesuiten in Löwen, welche ihn sofort zugleich mit dem römischen Exemplar des Fulvius, das ebenfalls von Carrion dem Cantor vermacht worden war, an Levineus schickten, welcher den Arnobius zu edieren beabsichtigte.

---

[1]) Arnobius der Ältere (Africanus) wurde A. D. 333 Christ und schrieb 7 Bücher Disputationes adversus Gentes. Das Werk enthält reiche Materialien zum Verständnis der griechischen und römischen Mythologie. — Von Minutius Felix ist nur ein Werk übrig, ein Dialog „Octavius“ zum Beweis der Wahrheit des Christentums, welchen die Copisten des Mittelalters immer dem Werk des Arnobius gegen die Heiden als achtes Buch beifügten.

Modius bat in einer Nachschrift seines Briefes vom 1. August 1596 den Lipsius, doch dahin zu wirken, dafs ihm von dem Testamentsvollstrecker sein Eigentum herausgegeben werde. Er sei immer noch ehrgeizig, fügte er hinzu, wenn er auch dem Hofdienst entsagt habe; Lipsius möge ihn, wenn er mit seinem (des Modius) Propste gelegentlich zusammenkomme, doch dessen Wohlwollen empfehlen.

Es mögen hier aus dem Anfang des Briefes vom 1. August 1596 noch mehrere nicht unwichtige Nachrichten folgen, welche einiges Licht sowohl über die letzten Lebensumstände des Modius, als auch über das Verhalten seiner angeblichen Freunde gegen ihn verbreiten.

Modius meldet dem Lipsius, dafs er sich wohl befinde, ja dafs er sogar zuweilen wieder die Bücher anrühre. Anrühren sei das richtige Wort, denn sei es das Alter oder sein neuer Stand (als Canonicus), er werde sich jetzt den Studien, von welchen früher nichts ihn abzulenken vermocht habe, nur aus Liebhaberei, welche sich jedoch nicht zur Leidenschaft steigern dürfe, und zur ergötzlichen Unterhaltung in seinen Mufsestunden zuwenden.

So beabsichtigte er im Sommer 1595 seine Lesarten der Panegyrici veteres, welche er nach einer Handschrift der Abtei St. Bertin verbessert hatte, in der „Officina Plantiniana“ drucken zu lassen. Plantinus selbst war bekanntlich schon 1589 gestorben. Moretus [1]), Plantins Schwiegersohn, antwortete ihm, er könne jetzt nicht auf seinen Antrag eingehen, weil er zuvor das Werk des Lipsius de Machinis bellicis und den sechsten Band der Annales Ecclesiastici des Baronius drucken müsse. Er habe, fährt Modius fort, dem Heinrich Stephanus (einem unstäten Manne, der an verschiedenen deutschen Höfen nicht im besten Rufe stehe), welcher ihn schon 1594 vom Reichstage zu Regensburg aus brieflich um seine Lesarten ersucht habe, um sie mit den Panegyrici selbst

[1]) Der Freund des Lipsius, der Jesuit Martin Anton Delrio, macht hier die hämische, aber völlig grundlose Anmerkung, Modius setze den Moretus herab, weil dieser die von Levineus verbesserten Panegyrici zu drucken gedenke; Modius wufste dies noch gar nicht, als er an Lipsius schrieb. Schon von Würzburg aus hatte Modius den Plantin wegen Herausgabe seiner Novantiquae Lectiones angegangen, dieser aber, wahrscheinlich damals schon unter dem Einflufs der falschen Freunde des Modius, antwortete nicht, so dafs das Werk, welches hierauf in Würzburg gedruckt werden sollte (Modius schreibt entrüstet: „hic publicabo!“), endlich 1584 in Frankfurt a. M. bei den Erben des Andreas Wechel erschien.

abzudrucken, seine Arbeit nicht überlassen wollen. Er beabsichtige sie aufzubewahren, bis Moretus Zeit zum Druck derselben finden werde. Wenn Lipsius ihm unterdessen die Wiener Ausgabe [1]) der Panegyrici leihen wolle oder verschaffen könne, so werde er ihn zu grofsem Danke verpflichten, desgleichen wenn er ihm seine eigenen die Panegyrici betreffenden Notizen mitteilen wolle, da es ihm (dem Lipsius) an dergleichen über jeden klassischen Autor nicht fehle. Die Sehnsucht erfasse ihn oft, da Carrion nicht mehr am Leben sei, nach Löwen zu reisen, um seinen Freund Lipsius zu umarmen und in dessen treuen Busen auszuschütten, was er nicht wohl dem Briefe anvertrauen könne; allein die öffentliche Unsicherheit und seine durch die Treulosigkeit seiner Verwalter zerrütteten Vermögensverhältnisse gestatteten ihm nicht, jetzt die Reise zu unternehmen. In einem oder zwei Jahren, wenn sie beide noch am Leben seien, hoffe er dies mit gröfserem Nutzen und geringerer Gefahr thun zu können.

Lipsius antwortet am 28. August 1596: „Ich freue mich, Modius, ja es gereicht mir zur ganz besonderen Freude, dafs ich nach längerer Unterbrechung wieder ein Schreiben von Dir erhalte. Was hielt Deine Hand oder Deinen Geist zurück? Ein kleiner Argwohn oder ein Mifstrauen (denn das deutest Du an) gegen meine Zuneigung zu Dir? Da hast Du sehr unrecht gethan! Ich rufe meinen Gott zum Zeugen an, dafs unter allen Belgiern Modius mir immer teuer war. Möge doch der, welcher uns auseinander zu reifsen wagte, nicht bei dir mehr gelten als bei mir! Aber ich breche dies ab, weil jener dahin ist; dahin ist auch der kleine Argwohn, wenn welcher vorhanden war, und geschwunden ist auch jene Wolke, oder das Wölkchen; möge nun die reine Sonne der Freundschaft leuchten! Was an mir liegt, wird geschehen: Du folge mir nach, wenn ich voran gehe, u. s. w. Seine Gesundheit sei schwankend, während Modius, wie er vernehme, sich recht wohl befinde und mehreres zur Herausgabe vorbereite. Wenn kein Hindernis eintrete, wolle er dem Briefe beifügen, wenn er etwas den Frontinus oder Curtius Betreffendes (!) finde, welche ja Modius aufs neue herausgeben wolle.

Modius mufs unterdessen wieder an Lipsius geschrieben haben, denn letzterer verspricht ihm am Ende eines längeren Briefes (d. d. Löwen 30. November 1596) sich nach dem Arnobius zu er-

[1]) Die von J. Cuspinianus Viennae 1513 in quarto besorgte Ausgabe.

kundigen, spricht aber zugleich die Befürchtung aus, dafs die Mühe eine vergebliche sein werde. Die Mühe, welche sich Lipsius darum gab, wird keine zu grofse gewesen sein, denn Worthalten und Wahrheitsliebe war nicht gerade die starke Seite des eiteln und unbeständigen Gelehrten, dem Burmann (Sylloges Epist. Tom. I., Pag. 346) in der Anmerkung zur Epist. CCCXL. (J. Lipsius Hieron. Groslotio Leslaeo) offenbare Lügen nachweist, womit er seine Freunde zu hintergehen suchte.

Modius wird wahrscheinlich seinen Arnobius nicht wieder gesehen haben.

Auf die Bitte des Modius, ihm die Wiener Ausgabe der Panegyrici zu leihen, erwidert Lipsius, er möchte ihm gern gefällig sein, allein er habe die Wiener Ausgabe nicht mehr im Hause, denn er habe sie einem Freunde geborgt, der sich auch mit den Panegyrici beschäftige. — Dieser Freund ist der oben erwähnte Levinus Levineus, mit welchem Lipsius unter einer Decke steckte und schon in Betreff des Arnobius falsches Spiel gegen Modius trieb. In der That erschien die Ausgabe der Panegyrici cum notis Levineji bei Moretus, Antwerpen 1599.

Noch ist ein Umstand zu erwähnen, dessen manche Biographen des Modius gedenken, welche aber diese Kunde nur aus der von Melchior Adamus zusammengestellten Lebensbeschreibung geschöpft zu haben scheinen. Rücksichtlich der in ein schwer zu durchdringendes Dunkel gehüllten letzten Lebensjahre des Modius haben namentlich die biographischen Lexika viele Irrtümer verbreitet, deren einige Burmann in der Anmerkung Seite 110 in Syllog. Epist. Tom. I. widerlegt. Melchior Adamus gibt an, dafs Modius in Folge des widerwärtigen Geschickes, welches er in Bonn erlitten, körperlich und geistig krank geworden, ja in eine so tiefe Schwermut versunken sei, dafs er an Gott und der göttlichen Vorsehung gezweifelt habe. Lipsius habe, von einem beiderseitigen Freunde darum gebeten, in einem Briefe an den letzteren die Zweifel des Modius mit kräftigen Beweisgründen widerlegt.

Glaubwürdig genug ist es, dafs Modius, der Hab, Gut und Gesundheit eingebüfst hatte, acht Wochen während der kältesten Wintermonate in einem elenden, ungeheizten Kerker liegen und dafür noch zahlen, ja aufserdem noch sich mit einem hohen Lösegeld loskaufen mufste und überdies einer ganz unsicheren und traurigen Zukunft entgegensah, nicht wohlgemut und frohen Sinnes sein konnte. Als ein gebrochener, kranker Mann kam er am 23.

Februar 1588 aus dem Bonner Gefängnis und erholte sich wahrscheinlich nicht wieder zu voller Gesundheit, wenn er auch noch bessere Tage erlebte.

Melchior Adamus bezeichnet die Epistola XXVI. der Cent. II. ad Belgas [1]) als den zum Zweck der Wiederbekehrung des Modius von Lipsius an Hieronymus Berchem, Juriscons. und Canonicus zu Ypern, den ehemaligen Haushofmeister und Erzieher des Grafen Karel van Egmond, gerichteten Brief, datiert Löwen den 11. Januar 1597 (Todesjahr des Modius), so dafs also zwischen der Entlassung des Modius aus dem Kerker und dem Datum des Lipsischen Briefes ein Zeitraum von neun Jahren liegt! Die Möglichkeit, dafs etwa durch einen Druckfehler das Datum des letzteren Briefes falsch angegeben sei, ist durch die chronologische Anordnung der Epistolae in den Centurien ausgeschlossen.

Wenn nun Lipsius von einem Freunde des Berchem spricht, welchen er auch einst gekannt und geliebt habe, so fehlt doch eine bestimmtere Angabe, dafs er Modius damit meine; war ja doch die Zahl der Freunde, mit welchen Lipsius Briefe wechselte, Legion; überdies ist der oben schon erwähnte Brief des Lipsius an den Modius datiert vom 30. November 1596 und beginnt mit den zärtlichsten Schmeicheleien [2]), während er in der Epistel an Berchem gleichsam von einem Verworfenen spricht.

Wir haben gesehen, dafs Modius in Aire ein zufriedenes Stillleben führte und, seiner alten Neigung wieder nachgebend, sich mit philologischen Arbeiten beschäftigte, worin er ja sein Leben lang Befriedigung und Heiterkeit fand. Auch stand er noch im Briefwechsel mit seinem Befreier, dem früheren Bonner Dechanten und damaligen Protonotarius zu Mainz, Jakob Campius, welchen Lipsius zu grüfsen bittet.

Nachdem Lipsius in der Epistel an Berchem mit grofsem rhetorischen Aufwand die Beweisgründe für das Dasein Gottes, so namentlich den historischen, ontologischen, moralischen, kosmologischen und teleologischen zusammengestellt hat, sagt er, auf Berchems Freund hindeutend, welchen er auch kenne, die jungen

---

[1]) Justi LipsI Epistolarum selectarum Chilias Pag. 650 sqq.

[2]) „Mentiar, Modi, mentiar, nisi fatear, litteras tuas ex animo gratas jucundasque mihi fuisse: nonne te novi veterem amicum? nec si silentium aut interruptio intervenit, dissidium aut disjunctionem possum aut debeo interpretari. nam amavi te, Modi, atque amo. Leporem atque amoenitatem ingenii, aequitatem judicii super plerosque harum artium in te vidi".

Leute würden mehr durch Frechheit und Zuchtlosigkeit als durch Vernunft und Überlegung angetrieben. Der bewufste Freund, welcher dem Alter, nicht dem Verstande nach reifer sei, möge mit der Annahme der wahren Religion auch ein sittliches Leben verbinden.

Dafs dies alles auf Modius passen sollte, der ein halbes Jahr nach dem Datum dieses Briefes am 23. Juni 1597 in seinem nicht vollendeten 42. Lebensjahre zu Aire starb[1], erscheint zum mindesten sehr fraglich. Setzen wir aber auch den Fall, dafs es sich hier wirklich um den irrsinnigen oder irrgläubigen Modius handelte, so war es gewifs nicht der richtige Weg, dafs Lipsius allerlei theoretische Beweise an einen Dritten richtete, statt direct auf das kranke Gemüt seines Freundes zu wirken und mit herzlichen Worten des Trostes und der Ermahnung sich an sein religiöses Gefühl zu wenden.

Beide waren Katholiken, und die katholische Kirche unterscheidet bestimmt zwischen Glauben und Wissen[2].

Franz Modius war ein Mann von feinster gesellschaftlicher Bildung, der sich in den vornehmsten Kreisen zu bewegen verstand. Auch das Verzeichnis seiner Bibliothek (im Enchiridion) beweist, dafs er nicht blofs für wissenschaftliche Werke Interesse hegte, sondern sich auch mit der belletristischen Litteratur Italiens und Frankreichs beschäftigte. Sie war 133 gebundene Bücher stark, allerdings meist gelehrten sogar medizinischen Inhalts, der Mehrzahl nach jedoch Ausgaben römischer, auch einiger griechischer Klassiker, wohl auch Gedichte von Neulateinern, wie die seines Freundes Posthius und seine eigenen, aber auch Kirchenväter und neuere historische Werke. Von italienischen Büchern besafs er u. a. folgende, bei deren Titeln ich die Orthographie des Enchiridions beibehalte: Discorsi de Machiavello. Li Asolani de Bembo et L'Arcadia de Sanazario. 8. Palmerino et il Peregrino. Il Petrarca. 24. Le Decameron de Boccaccio Italice. 4. et Gallice. 16. Verschiedener Komödien. L'Amorosa Fiammetta de Boccaccio, etc.

---

[1]) Burmanni Syllog. Epist. T. I., P. 110.

[2]) — „Nicht vom Wissen um Gott, sondern vom Glauben an Gott wird ausgegangen und gesagt: „ich glaube an Gott“ (Symb. Apost.), oder „ich glaube an Einen Gott“ (Symb. Nic.-Constantinop.) Vergl. Lehrbuch der katholischen Dogmatik von Prof. Dr. F. X. Dieringer. 3. Aufl. Mainz 1853, §§ 2, 9, 12, 127, etc.

Unter den französischen sind bemerkenswert: Les Mondes etc. 8. Histoire de Poloigne. Histoire de Castriot. 4. Armonie françoise fol. Les Abusez Comédie. 16. Les Oeuvres de Marot. 16. Histoire Palladienne. 8. La Civile Conversation. Rabelais. Les Matinees de Cholieres, etc. — Die nicht gebundenen Bücher umfassen 188 Nummern; darunter befinden sich Crudelitatis Calvinisticae exempla. Sixti V. Fulmen in Navarreum. Verschiedene italienische Komödien. Guicciardini historia Italice. 4. Orlando Furioso cum Imaginibus Italice. 4. Orlando Furioso cum Imag. Gallice 8. Orlando Inamorato. Gallice cum imaginibus. 8. Petrarcha cum comment. 16. u. s. w. Unter den gebundenen Büchern befindet sich das einzige deutsche Werk der ganzen Sammlung, nämlich das von ihm im 2. Band der Pandectae Triumphales lateinisch umgearbeitete Turnierbuch. Was das Verzeichnis seiner Handschriften betrifft, so muſs ich der Kürze wegen auf die Auszüge aus dem Enchiridion verweisen, welche Ruland im Serapeum gibt.

Modius war ein groſser Bewunderer des Pierre Ronsard, des Urhebers des pseudoantiken Geschmackes in der französischen Poesie. Im Enchiridion befinden sich Auszüge aus der Biographie des französischen Dichters von Claude Binet (Paris 1586), teils französisch, teils lateinisch abgefaſst. Modius spricht seine Verehrung für Ronsard in folgendem Epigramm aus:

Als ich die Muse um Verse, des Ronsard würdig, gebeten,
Zupfte sie leis mich am Ohr, mahnte mich: Lege nur hin
Griffel und Tafel, die Lieder des Vindociniers[1]) sind nur
Ronsards würdig allein, andre erreichen ihn nicht.

Für die bildenden Künste hatte Modius keinen Sinn; in dem poetischen Lob seiner Vaterstadt Brügge, welche er mit Rom und Athen vergleicht, gedenkt er nicht einmal der berühmten Brügger Malerschule, der Meister Hubert und Jan van Eyck und Jan Memling. In der Vorrede zu den Pandectae triumphales, deren zweiter Teil mit Holzschnitten nach Jost Amman geziert ist, macht er dem letzteren das schlechte Compliment, daſs, wenn man Vergnügen an der bildlichen Darstellung der Turniere und Ritterspiele finde, dies doch in viel höherem Grade durch des Lesen einer guten Beschreibung stattfinden müsse, denn während die Malerei und die

[1]) Mit dem „Vindocinier“ ist Ronsard selbst gemeint, welcher den 11. September 1524 im Schloſs la Poissonnière bei Vendôme (Vindocinum) geboren wurde.

Sculptur nur die Augen ergötzten, so bildeten und nährten die Bücher Geist und Gemüt des Menschen. Die Malerei biete eine stumme, leere und oft falsche Darstellung, wie sie gerade dem Gehirn des Künstlers entsprungen sei; die Bücher dagegen gewährten eine lebendige und genaue Unterweisung; die Maler seien meistens unwissende Leute; die litterarischen Werke würden nur von Gelehrten mit genauer Kenntnis aller Dinge und Umstände verfafst, und die Wissenschaft stehe so hoch über der Malerei, wie die Gelehrten den Umwissenden, die Lebendigenden Toten vorzuziehen seien.

Charakteristisch für die Zeit ist eine Notiz im Enchiridion, welche Modius gelegentlich einer Reise niederschrieb, die er unternahm, um die Bibliothek der Abtei St. Maximin bei Trier zu besuchen, welche jedoch seiner Erwartung rücksichtlich alter Handschriften nicht entsprach: „Jenes ganze Gebiet und die Stadt Trier selbst ist verrufen wegen der Hexerei. Ich sah einen Platz, wo die Pfähle zeigten, dafs kürzlich mehr als hundert sowohl Männer als Frauen wegen dieses Verbrechens lebendig verbrannt worden waren; in derselben Stadt wurde, während ich dort war, ein sehr reicher Doctor von hervorragendem Namen, welcher oft in der Stadt das Amt eines Stellvertreters des Bischofs versah, wegen desselben Verbrechens gefänglich eingezogen.“

Aberglaube war eine geistige Krankheit jener Zeit, von welcher auch Männer wie Luther, Melanchthon und Erasmus nicht frei waren. Ein Mann aus dem Freundeskreise des Lipsius, der Jesuit Martin Delrio, dessen wir schon gedachten, schrieb sein berüchtigtes Buch: Disquisitiones magicae, worin der grasseste Aberglaube gepredigt wird, dem aber Lipsius seine zustimmende Bewunderung in einem Epigramm ausspricht. Ein anderer Jesuit, der Verfasser der Trutz-Nachtigal, Friedrich Spee, ein Mann von dem edelsten kindlichen Herzen, ein wahrhaft frommes Gemüt, kämpfte gegen das schreckliche Unwesen der Hexenprocesse namentlich auch in Würzburg, wo 1627—1629 158 unglückliche Menschen, der Zauberei angeklagt, lebendig verbrannt wurden, mündlich und schriftlich voll Unerschrockenheit, aber mit gröfster Gefahr für seine eigene Person. Bekannt ist ja sein Buch: „Cautio criminalis de processibus contra sagas,“ Rinteln 1631.

Nicht weniger war im 16. bis weit in das 18. Jahrhundert hinein der Glaube an die Astrologie verbreitet. Fast jeder Fürst

hatte seinen Sterndeuter. Kurfürst Joachim I. (Nestor) von Brandenburg, der gelehrte Beschützer der Wissenschaften, der Freund des Papstes Leo X. und Franz des Ersten von Frankreich, war selbst ein eifriger Astrolog und sagte in seinem Werke „Prognostica astrologica" die Erhöhung seines Hauses zur Königswürde voraus. Selbst der grofse Johann Keppler[1]) glaubte wie Cardanus an einen daemon familiaris und sprach sich keineswegs mit voller Entschiedenheit gegen die Astrologie aus.

In meinem Besitze befindet sich ein handschriftliches, in Schweinsleder gebundenes Büchlein in 8°, dessen ehemaliger Eigentümer mit fester Hand seinen Namen auf die Vorderseite des ersten Blattes geschrieben hat: Johann Christoph Neustetter, der Neffe des berühmten Erasmus Neustetter und Schüler unseres Modius. Dieses Büchlein enthält 126 Nativitäten gekrönter Häupter und berühmter Männer des 16. Jahrhunderts; Nr. 126 ist das Horoskop des Philipp Melanchthon, auf welches 24 unbeschriebene Blätter und dann noch 6 Nativitäten folgen.

Diejenige, welche uns hier am meisten interessiert, ist die 44., nämlich die Nativität des Erasmus Neustetter, dessen Geburtsjahr wir darnach feststellen, nämlich nicht 1522, wie Ruland angibt, sondern 1523 den 7. November wurde der ältere Neustetter geboren. Darunter ist zu lesen: Correctum folio 97 invenies. Unter dieser verbesserten Nativität steht: Vitae periculum timendum cum ☉ ad Corpus ♂ venturus est. Sin evaserit supremam Eclesiasticam (sic) dignitatem cum ☉ ad ⚹ ♄ D: perveniet. Der Rest ist leider dick ausgestrichen. Es geht daraus hervor, dafs Erasmus Neustetter sicher erwartete, zum Bischof von Würzburg gewählt zu werden, und dafs er keineswegs darauf verzichtet hatte, um nur seiner wissenschaftlichen Mufse zu leben.

Auch ein Bildnis des Franz Modius ist uns erhalten, und zwar von dem geschickten Frankfurter Kupferstecher Johann Theodor de Bry. Es befindet sich in der Porträtsammlung berühmter Männer: Bibliotheca sive Thesaurus virtutis et gloriae: In quo continentur illustrium eruditione et doctrina virorum effigies et vitae, summa diligentia accuratè descriptae et in centurias duas distributae per Jan. Jacobum Boissardum. Artificiosissime in aes incisae

---

[1]) Er selbst schrieb seinen Namen deutsch Keppler, lateinisch Keplerus. S. Freiherr von Breitschwert, Johann Keppler's Leben und Wirken (Stuttgart 1831) S. IX.

à Joan. Theodor. de Bry, etc. Francofurti. Sumptibus Guilielmi Fitzeri. Anno M. DC. XXVIII. Es ist das zweite Porträt des 4. Teils und trägt in einem Rundbogen die Überschrift Franciscus Modius Brugensis J. C. et Poeta. Unter dem Bilde steht:

Modius hic modium juris compleverat omnem,
Quam vite modius plenior ante foret.

Modius ist in halber Figur, nach damaliger Mode im spanischen Costüm dargestellt. Es ist ein nicht uninteressanter Kopf mit schwermütig blickenden Augen. Das Haar über der niedrigen Stirn ist kurz geschnitten; die Nase ist lang, aber wohlgebildet. Modius trug nur einen Schnurrbart, während sonst allgemein die männlichen Köpfe nach damaliger Mode einen kurz geschnittenen Vollbart zeigen, weil die an Ausdehnung immer zunehmende Halskrause einen längeren Bart nicht zuliefs. Die Halskrause des Modius gehört schon zu den weiter gefältelten. Auf seiner Brust fällt in drei Reihen eine goldene Kette; die rechte Hand ruht auf dem mächtigen Korb seines Degens. Das spanische Mäntelchen deckt nur den Rücken; das Wams spitzt sich auf Brust und Leib in den sogenannten Gänsebauch zu (damalige Mode). Auf der Brüstung der fensterartigen Umrahmung liegt rechts (vom Beschauer) ein kleiner Lorbeerkranz, links eine Pergamentrolle mit der Inschrift: Nascit. Brugis A⁰.... Obiit A⁰....; die Jahreszahlen sind nicht ausgefüllt. Wahrscheinlich wurde dieser Kupferstich nach einem während des Aufenthalts des Modius in Frankfurt gezeichneten oder gemalten Porträt ausgeführt.

Was die dem Modius von Erasmus Neustetter geschenkten tibialia periscelides betrifft (Seite 24, Anm. 2), so möge hier noch erwähnt werden, dafs Luther Jes. III, 20 in der Ausgabe der Propheten von 1531 das „periscelides" der Vulgata „Kniehosen" (nachher „Gebreme") übersetzte. S. d. Artikel Kniehose im Grimm'schen Wörterbuch, Bd. V, Sp. 1428.

Hauptquellen.

Vitae Germanorum Philosophorum: qui seculo superiori, et quod excurrit, philosophicis ac humanioribus literis clari floruerunt. Collectae a Melchiore Adamo. Haidelbergae, impensis Jonae Rosae librarii Francof. Typis Johannis Lancelloti, Acad. Typograph. Anno CIϽ· IϽ· CXV.

Jo. Conr. Zeltneri, etc. Theatrum Virorum eruditorum qui speciatim typographiis laudabilem operam praestiterunt, etc, Norimbergae, sumptibus et typis Adami Jonathan. Felseckeri. MDCCXX.

Sylloges Epistolarum a viris illustribus scriptarum tomi quinque, collecti et digesti per Petrum Burmannum. Leidae, apud Samuelem Luchtmans. 1727. Tomus primus, quo Justi Lipsii et ad eum virorum eruditorum epistolae continentur.

Justi LipsI Epistolarum selectarum Chilias. Lugduni, apud Antonium Merauldum. M. DC. XVI.

Justi LipsI Epistolarum selectarum (quae in Centuriis non extant) Decades XIIX. etc. Hardervici, apud viduam Thomae Henrici. Impensis Wilhelmi Verbruggen bibliopolae. Anno 1621.

Francisci Modii Poemata (Delitiae C. Poetarum Belgicorum, hujus superiorisque aevi illustrium. Tertia pars. Collectore Ranutio Ghero. Francofurti. Typis Nicolai Hoffmanni, sumptibus Jacobi Fischeri. Anno M. DC. XIV.)

Franc. ModI Brug. Novantiquae Lectiones etc. Francofurti. Apud heredes Andreae Wecheli. MDLXXXIIII.

Pandectae Triumphales etc. Tomi II, coll. a Franc. Modio. C. fig. Francof. a. M. impensis Sig. Feyerabendii. 1586.

Erasmus Neustetter, der Maecenas des Franciscus Modius, nach des letzteren Tagebuch. Von Dr. Anton Ruland, k. Oberbibliothekar. (Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg. XII. Band, 2. Heft.)

Franciscus Modius, und dessen Enchiridion. Von Dr. Anton Ruland, k. Oberbibliothekar der Universität zu Würzburg (Serapeum No. 6. Leipzig 1853). Das Enchiridion ist ein Papiercodex in Taschenformat, bezeichnet „Cod. gall. 399," auf der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Ruland gibt eine Beschreibung desselben. Es umfaſst die Zeit von 1581 bis 1588, ist jedoch

keineswegs ein Tagebuch in dem Sinne, dafs es Tag für Tag eine Aufzeichnung des Erlebten enthielte; es ist vielmehr nur eine Notizbuch, in welches Modius seine Einnahmen und Ausgaben, ein Verzeichnis seiner Bücher und Effecten, kurze Bemerkungen zur Erinnerung, Excerpte und dergleichen eingeschrieben hat.

etc. etc. etc.

Anhang.

I.

Leben des Erasmus Neustetter.

Erasmus Neustetter, mit dem Beinamen Stürmer [1]), wurde am 7. November 1523 zu Schönfeld im Bambergischen geboren und im Hause seines Verwandten, des Würzburger Domherrn Daniel Stibar erzogen. Frühzeitig schon mit der lateinischen und griechischen Litteratur vertraut, bereiste er die Niederlande, Frankreich und Italien und erlernte mit Eifer die Sprachen dieser Länder. In sein Vaterland zurückgekehrt, wurde er 1538 Chorherr des Ritterstiftes St. Burkard nach der Resignation Daniel Stibars, und bald darauf auch Custos desselben Stiftes. Auf diese Präbende mufste er statutenmäfsig verzichten, als er den 10. April 1545 den Eid als Domicellar des Würzburger Domstiftes leistete; 1552 wurde er Capitular desselben Stiftes, im Februar 1561 Domherr zu Bamberg und Dechant des Ritterstiftes Komburg; 1564 ward er zum Domdechanten zu Würzburg, 1569 zum Propst in Haug erwählt. Seit 1559 versah er das Amt eines Landrichters in Franken und wurde von den Bischöfen von Würzburg, Melchior Zobel von Guttenberg und Friedrich von Wirsberg, als Gesandter, von ersterem namentlich in den Grumbach'schen Händeln verwendet. Im Jahre 1579 verzichtete Neustetter, durch das Vordringen des ehrgeizigen Julius Echter von Mespelbronn unangenehm berührt, auf das Decanat, und an seiner Stelle wurde Julius Domdechant. Neustetter zog sich hierauf ganz von dem öffentlichen Leben nach Komburg zurück, um sich seinen Studien zu widmen, und kam nur öfters nach Würzburg, wo er seinen Hof in der Curia Alt-Lobdenburg, dem jetzigen Bairischen Hofe, hatte, und nach Bamberg, um seiner Residenzpflicht zu genügen, von welcher er in Bamberg

[1]) Ein Neustetter erhielt, so lautet die Sage, wegen seiner bei der am 26. Januar 1160 gelungenen Erstürmung der Stadt Crema (am Serio) bewiesenen Tapferkeit vom Kaiser Friedrich Barbarossa den Beinamen „Stürmer", welcher seitdem der Familie verblieb.

1589 als Jubilar entbunden wurde. Das Schlofs Komburg hatte er zum Teil wiederherstellen, zum Teil ganz neu aufbauen lassen [1]). Dort gründete er eine kleine Akademie und legte eine ganz vorzügliche, an seltenen Handschriften und Drucken reiche Bibliothek an [2]).

---

[1]) Vergl. die Elegie des Joh. Posthius: Ad Erafmum Neuftetterum Sturmerum, de obitu Alberti Baronis Lymburgici, etc.

„Dum te felicem Comburgi degere vitam
Vicinus gelido Coccius amne videt:
Ornatumque nouum templis adhibere, domosque
Moeniaque et turres condere magnificas:
Et curare fimul quicquid fapiente bonoque
Dignum eft ac tali qualis es ipfe, viro:
Nos videt hic cafu triftari Moenus acerbo,
Conqueri et adverfi fata finiftra poli, etc.
(Delitiae Poetarum Germanorum, Pars V., Pag. 142).

[2]) „Neustetters Bibliothek blieb im Wesentlichen bis nach der Säcularisation „(1803) in Komburg beisammen, wo einer der Chorvicare stets Bibliothekar war. „Ein grofser Teil dieser kostbaren Bibliothek, zu der Neustetter um eine grofse „Summe jene des berühmten Baiern Oswald Eck gekauft hatte, und namentlich „viele dieser Eck'schen Bibliotheksbücher wurden im Jahre 1811 zu Würzburg „öffentlich versteigert. Der Titel des Katalogs, vom „Professor Köl angefertigt, „lautet: „Bibliotheca varia continens seculi typographici mo-„numenta prima, eaque non pauca, atque multos libros antiquos rarissimos „ac varios recentiores, qui ex publicae auctionis lege divendentur Wirceburgi „die 4. Februarii MDCCCXI. Wirceburgi 1810." — Unter anderen wurde No. 312 „Biblia polyglotta Complutensia" um 601 fl. versteigert. Man vergleiche übrigens „über diese Bibliothek, deren Überreste sich in Stuttgart befinden: „F. D. „Gräter über die Merkwürdigkeiten der Komburger Bibliothek, 5 Programme, „Hall, 1805—7, 4°, so wie Gräter „Odina" S. 244, aus der sich ergibt, dafs „unter Ecks Büchern sich „die unverstümmelte Handschrift von Aventins „Baierischen Annalen befand. — Übereinstimmend „hiermit ist die Be-„schreibung, die Modius von dieser Bibliothek in der VII. Elegie (Poemata „pag. 26 u. f.) gibt, mit den Worten beginnend:

„Magnorum regum, quorum aut par forte potestas
Cum magnis Romae regibus ante fuit,
Exemplo statuis, congestis undique libris,
Bibliothecam almae velle dicare Deae," etc.

(Dr. A. Ruland, Franciscus Modius, etc., Serapeum 1853 Nr. 6.)

Leider steht dieser Act der leichtfertigen Verschleuderung von kostbaren Büchern und Kunstgegenständen nicht vereinzelt da; wieviel Schätze dieser Art sind nicht in Folge der Säcularisation von Kirchengütern und der Einverleibung uralter Reichsstädte in neugeschaffene Königreiche durch den Reichsfriedensdeputationsschlufs von 1803 und die Rheinbundesacte vom 1. August 1806 verloren gegangen!

Nach dem Tode des Bischofs Friedrich von Wirsberg (er starb am Abend des 11. Novembers 1573) hegte Erasmus Neustetter die berechtigte Erwartung, dessen Nachfolger als Bischof von Würzburg und Herzog von Franken zu werden, allein er verschmähte es, durch heimliche oder öffentliche Bemühungen eine Würde zu erlangen, welche ihm um seiner hohen Tugenden und Verdienste und seines lauteren, ehrwürdigen Charakters willen hätte zufallen müssen, wenn ihn nicht ein schlauer und ehrgeiziger Mitbewerber verdrängt hätte [1]). Durch die Wahl des viel jüngeren Mitbewerbers tief gekränkt, verbrachte Neustetter sein Leben mit Ausnahme der Reisen, welche er öfters unternahm, in seinem geliebten Komburg. Aber auch die hundertjährige Reichsunmittelbarkeit dieses Ritterstiftes wufste Bischof Julius endlich, nachdem der Procefs dreifsig Jahre lang geschwebt hatte, durch seine rührigen Advocaten bei dem Reichskammergericht kraft endgültiger Entscheidung vom Jahre 1587 zu Falle und das Ritterstift Komburg unter seine Botmäfsigkeit zu bringen [2]).

---

[1]) Merkwürdig ist, was Pater Ignatius Gropp zum Lobe des Bischofs Julius von der Wahl erzählt: „Als damaln ist er, Julius, in der Kirchen und Cantzley bei den Räthen sehr fleifsig gewesen. Nach Bischoffen Friderichen seeligen Tod hat er sich viel bemüht, damit bey vorstehender Wahl nichts unziemliches oder unordentliches fürlieffe, sich auch zu dem Actum der Praesentation oder Installirung eines Erwehlten, welches Munus einem Dom Dechant sonderlich gebühret, gantz eigentlich gefast gemacht. Und siehe die Wahl trifft ihne, und andere müssen es gegen seiner Persohn verrichten, die auf ein solches gar nicht, und etwa mehr auf das Haupt-Werck selbst gedacht.“ (Wirtzburgische Chronick deren letzteren Zeit I, 313.)

[2]) „XXX. Wie der Stifft Comberg der Reichs-Contribution halb Bischoff Julio zuerkannt.“

: „Comberg bey Schwäbischen Hall, etwa der Grafen zu Rottenburg, von denen es vor vielen Jahren zu einem Benedictiner-Closter gestifftet, folgends bey Leben Bischoffen Lorentzen von Bibra (richtiger zur Zeit Rudolfs von Scherenberg im Jahr 1489) in einen Weltlichen Chor-Herrn-Stifft verwendet, ist lange Zeit für ein Reichs-Prälatur, und der Probst daselbst für einen Reichs-Stand gehalten; solche Probstey auch mit einem sondern Anschlage zu den Reichs-Hülffen belegt gewesen. Nachdem man sich aber dessen von Stiffts Wirtzburg wegen, als dahin ermeldte Probstey gehörig, beschwehrt und aufgehalten gehabt, und der Kayserliche Fiscal die Sach an das Cammer-Gericht zu Speyer gebracht, ist im Septembri 1587, als dieselbige über 30 Jahr Rechthängig gewesen, das Urtheil dahin ergangen, dafs benannte Probstey Comberg fürter dem Reich nicht mehr, sondern dem Stifft Wirtzburg, als andere desselben Probsteyen und Clöster, mit den Contributionen und anderen gewärtig seyn soll.“ (Wirtzburgische Chronick etc. I, 339.)

Unter den gelehrten Männern, welche Neustetters Gastfreundschaft in Komburg genossen, zählt Melchior Adamus aufser Modius und Posthius noch Camerarius von Nürnberg, den Arzt und Dichter Petrus Lotichius (Lotz), Konrad Dinner, Paulus Melissus (Schede, welcher aufser seinen lateinischen Gedichten auch deutsche verfafste, durch welche er zuerst den Alexandriner, die Terzinen und das Sonett in unsere Poesie einführte), den Arzt Johann Matthesius, Jeremias Baunach und Richard Hemel auf. Aufser diesen nennt Modius in seinen „Novantiquae Lectiones“ noch den Johannes Sinapius und den Jakob Micyllus, und erwähnt, Neustetter sei noch mit sechshundert andern deutschen und auswärtigen Gelehrten in Freund schaft verbunden gewesen. Er selbst wufste am besten aus Erfahrung, wie grofsmütig Neustetter verdienstvolle Hilfsbedürftige unterstützte.

Aber nicht blofs an der Wissenschaft, sondern auch an einem frohen geselligen Zusammenleben, ja sogar einem lustigen Humor scheint Erasmus Neustetter Gefallen gefunden zu haben, denn er hatte unter seinem kleinen Hofstaate auch einen Hofnarren namens Friedrich, dessen am 7. Februar 1582 erfolgter Tod Neustetter sehr betrübte. Modius widmete dem Andenken des beliebten Spafsmachers sogar ein Gedicht (Funer. X): In obitum et sepulchrum Federici Simplicis, familiaris quondam Ampliss. Erasmi Neustetteri.

Neustetter wurde 1589 zum Rector magnificus der 1582 von Bischof Julius gegründeten Universität erwählt, war aber nur mit Mühe zur Annahme dieser Würde zu bewegen, und zwar erst, nachdem er von den Abgesandten der Universität, dem Suffragan und den Decanen der vier Facultäten, ermächtigt worden war, einen Prorector zu ernennen. Zu diesem seinem Stellvertreter wählte er den Jesuitenpater Nikolaus Serarius. Später, als bei Gelegenheit einer vorzunehmenden Neuwahl des Rectors, Neustetter erklärt hatte, wenn er einmal das Amt niedergelegt habe, werde er es nicht leicht wieder annehmen, befahl Bischof Julius, dafs die Wahlversammlung nicht stattfinden solle.

Erasmus Neustetter starb am 3. December 1595, und fand seine Ruhestätte in der Domkirche zu Würzburg, „wo zwei Monumente sein Andenken erhalten haben, nämlich das eine aus Marmor, das andere aus der Erzplatte bestehend, die einst auf seinem Grabe selbst lag, nun aber gleichfalls an der Mauer befestigt ist“ [1]).

---

[1]) Ruland a. a. O.

Johann Christoph Neustetter, der Sohn des Ritters Sebastian Neustetter, Bruders des Erasmus, wurde von seinem Oheim sorgfältig erzogen und genofs, wie aus der Epistola XXVII. der Novantiquae Lectiones (Franciscus Modius Sebastiano Neustettero, cognomento Sturmero, Equiti Franco S.) hervorgeht, den Unterricht des Modius. Er starb als Propst und Senior des Domstifts zu Bamberg, Domcustos zu Mainz, Domcapitular und Jubiläus zu Würzburg, sowie kaiserl. geheimer Rat.

Die Familie Neustetter verlor im dreifsigjährigen Kriege ihr bedeutendes Vermögen; ihre überlebenden Mitglieder wanderten aus und verloren sogar die Spur ihrer Abkunft, welche erst in unserem Jahrhundert wieder festgestellt wurde, und zwar durch die Bemühungen des Ignaz, Freiherrn von Stürmer, k. k. Staatsrats, geboren zu Wien den 21. August 1752, gestorben daselbst am 2. December 1829. Sein Sohn Bartholomäus, geboren 1787 zu Konstantinopel, wo sein Vater österreichischer Gesandtschaftsdolmetscher war, begann unter dessen Leitung seine bewegte Laufbahn als Dolmetscher und Diplomat bei der Internunziatur in Konstantinopel, machte als Geschäftsträger seiner Regierung bedeutende Reisen, wurde zum Grafen erhoben und starb am 8. Juli 1863 in Venedig, ohne Erben zu hinterlassen. Des letzteren Bruder Karl, geboren den 3. November 1792 zu Wien, trat in die Ingenieur-Akademie ein, führte hierauf ein ebenfalls höchst bewegtes Leben als Militär, nahm verschiedene hohe Stellungen als Militär-Gouverneur ein und starb als Gouverneur der Festung Peschiera am 26. December 1853. Mit diesen beiden Brüdern erlosch das Haus Stürmer im Mannesstamme.

II.

Leben des Johannes Posthius.

Johannes Posthius, geboren den 15. October 1537 zu Germersheim am Rhein, schon im Alter von drei Jahren verwaist, zeigte frühe die glücklichsten Anlagen. Er studierte zu Heidelberg unter Thomas Erastus und Petrus Lotichius Medizin, nachdem er sich

die tüchtigste klassische Vorbildung angeeignet und sich bei verschiedenen Gelegenheiten als lateinischer Dichter ausgezeichnet hatte[1]).

Sein Lehrer Petrus Lotichius Secundus war mit Erasmus Neustetter in inniger Freundschaft verbunden. Als Lotichius am 7. November 1550 gestorben war, betrauerte Posthius dessen allzu frühes Hinscheiden in einer Elegie, welche er mit einigen ähnlichen Gedichten drucken liefs und dem Erasmus Neustetter widmete. Dieser lud den jungen Dichter sofort nach Komburg ein, sandte ihm Pferde und Reisegeld, behielt ihn auf die herzlichste Weise einige Tage bei sich und entliefs ihn mit einem reichlichen Ehrengeschenk.

Im September 1563 reiste Posthius nach Italien und hielt sich zuerst einige Zeit in Padua auf, um seine Kenntnisse in der Arzeneiwissenschaft zu erweitern, machte die Bekanntschaft der bedeutendsten Mediziner daselbst und studierte Botanik unter der Leitung des berühmten Vorstehers des dortigen botanischen Gartens Melchior Guilandini. Hierauf besuchte er Venedig und litt bei seiner Reise von dort über das adriatische Meer durch einen plötzlichen Sturm Schiffbruch, gelangte aber glücklich nach dem Ziele seiner Reise, Bologna, wo er länger verweilte. Als er von Bologna über den Apennin nach Florenz ritt, stürzte er zwischen Scarperia und Florenz mit dem Pferde. Von Florenz kam er ohne Unfall nach Siena, wo er sich die Freundschaft des Giovanni Scora, des Francesco Boninsegni und des blinden Dichters Camillo Falconetti erwarb. Aber seiner Sehnsucht, Rom zu sehen, konnte er nicht länger widerstehen; er eilte nach der Hauptstadt der Welt und verkehrte mit den damals dort weilenden Gelehrten Lorenzo Gambara aus Brescia, Antonio Mureto und besonders mit Fulvio Ursino.

Nachdem sich Posthius zwei Jahre lang in Italien aufgehalten hatte, bestieg er ein nach Frankreich segelndes Schiff, wäre aber beinahe in die Hände türkischer Seeräuber gefallen, wenn es nicht den Seeleuten gelungen wäre, mit günstigem Wind den Piraten in der Dunkelheit zu entrinnen, so dafs das Schiff glücklich in den Hafen von Marseille einlaufen konnte. Von Marseille begab er sich nach Montpellier, Paris und endlich nach Valence, wo er den 23. Januar 1567 als Doctor der Medizin promovierte. Hierauf liefs

---

[1]) Am 11. November 1555 begrüfste der achtzehnjährige Jüngling den Philipp Melanchthon bei dessen Ankunft in Heidelberg mit einer lateinischen Elegie.

er sich als praktischer Arzt in Antwerpen nieder und übte von dieser verkehrreichen Stadt aus anderthalb Jahre lang die Heilkunst in den Feldlagern sowohl der Spanier als auch der Niederländer. In Antwerpen wurde er mit den deutschen Kaufleuten bekannt, welche in der berühmten Handelsstadt zusammenströmten, und diese verbreiteten bald den Ruf seiner Geschicklichkeit als Arzt, und das ihm so vielfach gespendete Lob gelangte auch zu den Ohren seines Gönners Erasmus Neustetter. Auf dessen Empfehlung wurde Posthius 1568 als Leibarzt des Bischofs Friedrich von Wirsberg (gest. 1573) nach Würzburg berufen.

Im Jahre 1569 verheiratete sich Posthius mit der Tochter eines angesehenen Bürgers zu Würzburg, Rosine Bräsamer, geboren den 7. Juli 1549, deren körperliche und geistige Vorzüge er in seinen lateinischen Gedichten besingt. Aus dieser Ehe entsprofs ein einziger Sohn, Erasmus, geb. den 3. August 1582; eine Tochter Maria starb schon im zartesten Alter.

Siebenzehn Jahre lang war Posthius bischöflicher Leibarzt zu Würzburg; 1585 folgte er offenbar, weil er zur protestantischen Lehre hinneigte, einem Rufe nach Heidelberg, wo er in gleicher Stellung in den Dienst des kurpfälzischen Administrators Johann Kasimir und nach dessen Tode 1592 in den des Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz eintrat.

Posthius starb am 24. Juni 1597 zu Mosbach, wohin er als Leibarzt mit dem Hofe des Kurfürsten gegangen war, weil in Heidelberg die Pest wütete. Er wurde am 26. Juni auf dem Peterskirchhofe zu Heidelberg begraben.

Die erste, dem Erasmus Neustetter zugeeignete Ausgabe seiner lateinischen Gedichte erschien 1580 zu Würzburg in 12°; seine dem Neffen des Erasmus, Johann Christoph Neustetter, gewidmeten Parerga poetica veröffentlichte er 1594; letztere wurden wieder abgedruckt bei Burmann II., 59. Man hat ferner von ihm aufser einigen medizinischen Abhandlungen: Joan. Posthii von Germersheim newe Gesäng auff die Sontags Euangelia componirt. Amberg 1597. 24. (Cless 2, 74. — Die SOntags Evangelia gesangsweise, Componirt von Johann Posthio Germershemio M. D. . . Amberg 1608. 16. (321 S. u. Reg.; die Widmung an seinen Sohn Erasmus Posth ist aus Heydelberg vom 13. Julii 1596). — Hamanus Tragoedia Aufser Dem Buch Hester, Von Herrn Thoma Naogeorgo latinisch erstlich beschriben, vnd hernachmals Churfürstlicher

genaden zu gefallen, von neuwem verteutscht, von Joanne Mercurio Moeſhemio, vnd M. Joanne Posthio Germerszhemio. 99 Bl. 4. (Heidelb. Hs. 387). — S. Goedekes Grundrisz I, S. 169 u. 297.

III.

Westfälische Gasthöfe im 16. Jahrhundert.

Die Schilderung der französischen und der deutschen Gasthöfe im 16. Jahrhundert, welche Erasmus von Rotterdam in seinem berühmten Werke „Colloquia“ gibt, ist durch mehr oder weniger gute Verdeutschungen allgemeiner bekannt geworden. Sie wird bestätigt durch einen Brief des Justus Lipsius an den Arzt Johannes Heurnius, datiert Emden, den 15. October 1586, namentlich in Hinsicht auf die Gasthöfe in Westfalen. Dieser Brief befindet sich nur in der selten gewordenen Sammlung: Justi LipsI Epistolarum (quae in Centuriis non extant) Decades XIIX, denn er wurde in allen übrigen Briefsammlungen des Lipsius weggelassen, weil er die erbittertsten Entgegnungen von Seiten deutscher Patrioten, namentlich Hermann Hamelmanns und Johann Domans, erfahren hatte.

Der Brief lautet folgendermaſsen:

Ich lebe noch, mein Heurnius, worüber ihr Ärzte euch wundern möget; denn was einst kein Cyniker oder Stoiker, das habe ich auf meiner Reise in Westfalen erduldet. Alle menschlichen Leiden, von der Luft, vom Wasser, von den Speisen herrührend, plagten mich. Fortwährender Wind und Regen; nicht einmal barbarische, sondern kaum menschliche Speisen. Du kennst meine schwache Gesundheit; du weiſst, daſs ich sie hauptsächlich durch die Wahl der Gerichte stärken muſs. Nun wird einem aber in den Gasthäusern (ich will sie so nennen, obgleich sie in Wahrheit Ställe oder Schweinekoben sind) beim ersten Erscheinen ein Becher übel riechenden oder dünnen Bieres aufgedrungen, das, kurz zuvor gebraut, oft noch warm ist. Das darf man ja nicht zurückweisen, wenn man nicht hinausgejagt werden will. Das war eine kleine Erfrischung, und bei dem Feuer muſste ich mit einigen Fuhrleuten oder Schweinehirten dasselbe Getränke öfters hinuntergieſsen, indem

die Hand mit feierlicher Zierlichkeit zu jedem Trunke ausgestreckt wurde. Unterdessen wurde der Tisch gedeckt (von den Tischtüchern will ich nicht reden, verstehst du), und schon trachtete mein Hunger begierig nach Speise: aber ach! der erste Gang bestand aus dickem, rohem Speck. O weh, mein Magen! Was sollte ich thun? Etwas anderes zu fordern ist ein Verbrechen. Ich sehe daher schweigend zu und breche mir einige Stückchen Brot ab. Aber was für Brot! wenn du dessen Farbe, Gewicht, kurz sein ganzes Aussehen betrachten könntest, du würdest, ich schwöre darauf, dieses Brot verwünschen. Schwarz, schwer, sauer ist es, und in Laibe, vier, ja fast fünf Fufs lang geformt, welche ich nicht heben könnte. Plinius fällt mir dabei ein, welcher von diesem oder einem benachbarten Volke schreibt: Jenes elende Volk, welches seine Erde (Torf) brennt; ich könnte mit mehr Wahrheit sagen: welches Erde ifst.

Aber siehe! da kommt eine andere Tracht. Nach langem Warten erscheint das Hauptgericht der Mahlzeit, eine grofse Schüssel voll zerschnittenen Kohles, welcher mit Schweineschmalz übergossen ist, dafs es sogar einen Finger hoch darüber steht. Diese Ambrosia essen nicht meine Westfalen, sondern verschlingen sie. Aber ich? Mir wird übel, und ich hungere. Zuletzt hole ich aus meiner Tasche einige Rosinen, welche ich langsam zum Brot geniefse. Dies erregt Unwillen und Tadel: aber ich will lieber den Wirt und die Gäste als meine Gesundheit beleidigen. Endlich flüsterte mein Diener jenen zu, ich sei krank.

Das letzte Gericht war Käse, aber so faul, dafs er zerflofs; aber den halten sie so hoch, als wäre er Jupiters Gehirn.

So ist es in den Dörfern: in den Städten nicht viel besser, mit der Ausnahme, dafs dort uns meistens gesalzene und an der Luft gedörrte Fische aus Norwegen aufgetragen werden; aber das Brot ist von demselben Weizen gebacken. Jedoch habe ich schon gelernt, diese Speisen zu geniefsen, ja sogar zu verdauen — ihr werdet einen Mann in mir sehen, oder vielmehr einen Straufs, welcher Eisen verschlingen kann.

Das ist's, was den Tisch betrifft. Willst Du auch was von den Betten wissen? Die sind ausgezeichnet. Die Bettladen stehen meistens in einer Reihe zu beiden Seiten. Daneben befinden sich Kühe, Kälber, Pferde; darüber Hühner, darunter (ich beschwöre die Wahrheit) Schweine. Nach dem Pfühl und den Betttüchern

frage nicht, ich bitte Dich. Die Decken unserer Bettler oder ihre zerlumpten Kittel sind bei weitem besser und reinlicher.

So habe ich denn während ganzer acht Tage meine Kleider nicht abgelegt. Nun noch folgende schöne Zugabe: zwei Nächte habe ich in einem offenen Schiff oder vielmehr einem Kahn auf der Hunte unter freiem Himmel bei Regen und Wind geschlafen. Aber nach all dem Ungemach bin ich noch am Leben, u. s. w.

IV.

Franz Modius und Nikodemus Frischlin [1]).

Zweimal kam, während Modius als Corrector bei Sigmund Feyerabend beschäftigt war, der die gelehrte Welt in fortwährende Aufregung versetzende Nikodemus Frischlin nach Frankfurt.

Eine Untersuchung wegen verschiedener Vergehen war gegen Frischlin von dem Herzog Ludwig von Würtemberg auf das Erachten seiner Räte angeordnet worden. Aber Frischlin wartete nicht die Vorladung vor die Hofkanzlei in Stuttgart ab und entfloh am 4. März 1586 aus Tübingen nach Frankfurt, wo er in einer Garküche einkehrte. Da es ihm dort nicht behagte, nahm ihn sein Landsmann, der Prediger Oseas Hala [2]), in sein Haus auf, wo der Flüchtling sieben Wochen blieb und Kostgeld zahlte. Frischlin soll bisweilen sein Elend im Wein zu ertränken gesucht haben. Nach der Messe begab er sich mit seiner Frau, welche ihm unterdessen nachgereist war, nach Wiesbaden und gegen Ende des Mai nach Speier. Von dort reiste er wieder nach Tübingen, ward aber am 7. Juli 1586 genötigt, „das Fürstentum gänzlich zu räumen.“ Nachdem er sich wieder einige Wochen in Speier aufgehalten

---

[1]) Ueber letzteren vergl. Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nikodemus Frischlin. Von David Friderich Straufs. Frankfurt am Main. Litterarische Anstalt. 1855.

[2]) Lersner I, 2. Buch, XVIII. Cap., S. 66: „1582. Oseas Hola von Weiblingen, aus dem Würtembergischen, ware anfänglich Prediger zu Kaltenwesten, bekommt die Dienstags- und Sambstags-Predigt zu Morgens wechselweis, und die Donnerstag-Nachmittags-Predigt, † 1611. Sept. 25.“

hatte, finden wir ihn abermals in Frankfurt, wo er seit dem 11. August bei seinem Verleger Johann Spies [1]) wohnte. Von seinen sechs gegen Crusius und Consorten gerichteten Dialogen schrieb Frischlin den ersten im September 1586 in Frankfurt. Er hatte diese Streitschrift zuerst in Form von Briefen abgefaſst, welche weder in Neustadt an der Hardt, noch in Speier und Mainz einen Verleger gefunden hatten. Aber auch die Umarbeitung in Form eines Dialogs weigerte sich Johann Spies zu drucken, der durch einen Freund des Crusius, den Dr. Aegidius Hunnius in Marburg, gewarnt worden war. Dieser erste Dialog erschien endlich bei Nikolaus Heinrich in Ober-Ursel und wurde noch zur Messe nach Frankfurt geschickt. Anfangs Octobers reiste Frischlin nach Marburg ab.

Modius und Frischlin waren entgegengesetzte Naturen; sie muſsten einander abstoſsen. Wiewohl es nicht unwahrscheinlich ist, daſs eine persönliche Begegnung beider stattfand, so gedenkt doch Modius einer solchen mit keinem Worte; das rüde Wesen und rabulistische Auftreten des Tübinger Gelehrten und Poeten wird ihn nicht besonders angemutet haben. Der feine, immer den Anstand wahrende Fläming fühlte sich angeekelt von der nur zu oft in rohe, ja unflätige Schimpfreden ausartenden, wenn auch witzigen Polemik des derben Schwaben. Dies geht aus den Bemerkungen hervor, welche Modius in Betreff der Streitschriften der beiden erbitterten Feinde, Frischlins und Crusius', im Enchiridion aufgezeichnet hat.

Auch des Pamphlets Frischlins gegen den Adel, der Oratio de vita rustica, gedenkt er und notiert, daſs darin die Edelleute Abkömmlinge Nimrods und Centauren genannt, Erasmus Neustetter jedoch und sechs oder sieben andere gelehrte Adlige als rühmliche Ausnahmen hervorgehoben werden. In dem Abschnitt der Oratio, welchen Frischlin zu seiner Rechtfertigung selbst ins Deutsche übersetzte, heiſst es folgendermaſsen: „Das aber sei fern von mir, daſs ich also von ihnen allen urtheilen sollt. Dann ich selber auch

---

[1]) Das unter den Verlagswerken des Johann Spies bekannteste ist die „Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer vnnd Schwarzkünstler, etc. Gedruckt zu Franckfurt am Main, durch Johann Spies. M. D. LXXXVII."

unter ihnen etlich kenne, welche Gott fürchten, die Frommkeit ehren, die Fürsten vor Augen haben, die Gerechtigkeit lieben, gelehrtere und geschicktere Leute, dann sie sein, in Ehren halten, sich nicht auf ihren Adel, sondern auf Zucht, Tugend und Verstand verlassen, gegen denen, so geringeren Stands, holdselig und freundlich sich erzeigen, daheim ein züchtig, nüchtern, draufsen ein ehrbares ansehnliches Leben führen. Welche nun solche Adelspersonen oder Geschlechterer (patricii) seind (gleichwohl an der Zahl wenig,) die gehet diese mein vorgehende Red nichts an; sondern allein die Cyclopen und Scharrhansen, die edlen Centauros und Onmenschen, die edlen Rottierer und Aufwigkler, da ich wünschete, dafs einmal ein anderer Hercules käm, als da war Kaiser Maximilianus der Erst und seines gleichen, der sie ausrottete."

Eine weitere Notiz im Enchiridion besagt, dafs aufser den Professoren der bedeutendsten deutschen Universitäten Frischlin noch Heinrich Stephanus, Joseph Scaliger, Lipsius, Sylburg, Modius, Posthius, Melissus und Reusner zu Schiedsrichtern in seinem grammatischen Streit mit Crusius gewählt habe, und dafs er sich dem Spruch dieser Gelehrten, wie er auch ausfallen möge, unterwerfen wolle.

Das Urteil des Modius fiel gegen Frischlin aus; vornehm sagt er, sich nicht als Stammverwandten fühlend: „Übrigens sind die beiden Dialogen des Celetismus grammaticus gegen Crusius nichts als deutsche Possen (Germanae nugae), die des Lesens nicht wert sind; Frischlin wird allerdings wohl daran thun, Crusius keiner weiteren Antwort zu würdigen; es wäre schade um das Papier, welches sonst elend zu Grunde gehen würde."

Modius scheint die grofsen Verdienste, welche sich Frischlin sowohl um die lateinische als auch die griechische Grammatik erworben hat, zu verkennen. Hatte dieser doch mit ungemeinem Scharfsinn, unterstützt durch reiche Belesenheit in den klassischen Schriftstellern, die Sprachwissenschaft von dem alten, verkehrten Schlendrian und dem chaotischen Wust von Paradigmen und Regeln gereinigt und immer wieder und nur auf die klassischen Autoren als Muster verwiesen.

Posthius war in seinem Urteil gerechter; er versagte Frischlin nicht seine Anerkennung und erklärte ihn für den besten aller Grammatiker.

Lipsius vergleicht in einem Briefe an Frischlin [1]) diesen mit Achilles, den Crusius mit Troilus; Frischlins Sache und Waffen scheinen ihm die stärkeren, fährt er fort, wenn er sie nicht durch Heftigkeit und Unbescheidenheit verderbe.

Anmerkung zu S. 52 u. 53.

Die Porträte in dem Thesaurus virtutis et gloriae des Jean-Jacques Boissard (geb. 1528 zu Besançon, gest. 1602 zu Metz) galten bisher für Arbeiten des Johann Theodor de Bry (geb. 1561 zu Lüttich, gest. 1623 zu Frankfurt a. M.), weil sie auf dem Titelblatt geradezu als „effigies artificiosissime in aes incisae à Joan. Theodor. de Bry“ bezeichnet sind und in ihrer etwas trockenen Stechweise grofse Aehnlichkeit mit manchen Arbeiten der de Bry zeigen. Freilich blieb es rätselhaft, was das Monogramm, die verschlungenen Buchstaben R und B, auf den Porträten zu bedeuten habe. Neuere Nachforschungen haben, wie mir Herr Kunsthändler F. A. C. Prestel freundlichst mitteilte, festgestellt, dafs dieses Monogramm dem Sohne des Jean-Jacques, Robert Boissard, angehört, welcher im Atelier des Johann Theodor de Bry als Kupferstecher arbeitete und demnach diese Porträte für das Werk seines Vaters gestochen hat. Es war schon damals nicht selten, wie es auch heutiges Tages häufig geschieht, dafs die Verleger von Kunstblättern, namentlich wenn sie zugleich Besitzer von Kunstwerkstätten waren und selbst die Kunst übten, unter ihrem Namen die Arbeiten anderer, sowohl Kupferstiche wie Holzschnitte, veröffentlichten, dagegen den Namen des ausführenden Künstlers entweder ganz unterdrückten oder diesem höchstens gestatteten, so wenig auffällig als möglich sein Monogramm in einem Winkel anzubringen.

Druckfehler.

S. 10, Z. 20 lies: mehrerer; S. 23, Z. 14 hilfreich; S. 28, Z. 30 Selbständigkeit; S. 30, Z. 31 wieder-; S. 39, Z. 8 ex.

[1]) Justi LipsI Epistolarum selectarum Chilias, Cent. II., Epist. XXXV. Nicodemo Frischlino.

Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

III

Helldunkel

1

Von den Griechen bis zu Correggio

Von

PROFESSOR WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1885


Druck von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M.


Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

III

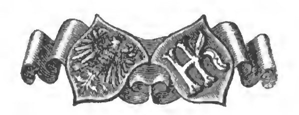
Helldunkel

1

Von den Griechen bis zu Correggio

Von

PROFESSOR WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1885

Druck von Aug. Weisbrod, Frankfurt a. M.

Herrn Director Dr. Albert Ilg

in Wien.

Heinrich Heine sagt: „In China sind sogar die Kutscher höflich. Wenn sie in einer engen Strafse mit ihren Fuhrwerken etwas hart an einander stofsen und Deichseln und Räder sich verwickeln, erheben sie keineswegs ein Schimpfen und Fluchen, wie die Kutscher bei uns zu Lande, sondern sie steigen ruhig von ihrem Sitz herunter, machen eine Anzahl Knixe und Bücklinge, sagen sich diverse Schmeicheleien, bemühen sich hernach, gemeinschaftlich ihre Wagen in das gehörige Geleise zu bringen, und wenn alles wieder in Ordnung ist, machen sie nochmals verschiedene Bücklinge und Knixe, sagen sich ein respectives Lebewohl und fahren von dannen. Aber nicht blofs unsere Kutscher, sondern auch unsere Gelehrten sollten sich hieran ein Beispiel nehmen. Wenn diese Herren mit einander in Collision geraten, machen sie sehr wenig Complimente, und suchen sich keineswegs hilfreich zu verständigen, sondern sie fluchen und schimpfen alsdann wie die Kutscher des Occidents."

Auch wir waren mit unseren Fuhrwerken an einander geraten, und welche zerbrechliche Ladung führten wir! Glas, dessen leichte Zerstörbarkeit sprichwörtlich geworden ist. Mir dem Angreifer gegenüber übten Sie nicht das Recht der Wiedervergeltung, erwiesen sich vielmehr liebenswürdig und urban; wir verständigten uns und reichten einander die Hand.

Sie haben wir freundlichst erlaubt, Ihnen vorliegende Abhandlung zu widmen. Möge die herzliche Gesinnung, durch welche ich mich gedrungen fühle, Ihnen diese bescheidene Gabe zu bieten, Ihrerseits eine gleiche Aufnahme finden.

Frankfurt a. M., den 1. Mai 1885.

Der Verfasser.

Licht und Finsternis, Tag und Nacht sind die uralten, ja ewigen Gegensätze, welche die Welt beherrschen.

Nach der Lehre Zoroaster's in den Zendbüchern ist Zaruana das Urerste, Ewige und Anfanglose, der verborgene Urgrund aller Dinge, wie eine der ältesten Gottheiten des äthiopisch-ägyptischen Stammes die Nacht, Hathor, war. In der späteren ägyptischen Speculation war Pascht die Gottheit des Urraums, des Urdunkels; als Finsternis hiefs sie auch Kake, Chebe.

Zaruana, die Urgottheit, brachte, so lehrte Zoroaster, durch ihr Schöpfungswort „Honover“ die Urstoffe: Licht und Finsternis, Feuer und Wasser, hervor. Zoroaster dachte sie als menschenähnliche persönliche Wesen, und die höchsten dieser geschaffenen Gottheiten waren ihm Ormuzd und Ahriman, Ormuzd, dem Leibe nach Licht, Ahriman, dem Leibe nach Finsternis. Ormuzd wohnt auch zugleich im Licht, Ahriman dagegen in der Finsternis. Ahriman war der ältere von beiden, insofern die Finsternis vor dem Lichte war.[1]) Sechs Lichtgeister, die Amschaspands, stehen auf der Seite des Ormuzd, mit welchen er die heilige Siebenzahl bildet.[2]) Der durch seinen Neid gegen Ormuzd verfinsterte Ahriman stellt sich mit den sechs Geistern der Finsternis, den Dews, jener guten als böse Siebenzahl gegenüber. Ormuzd und Ahriman herrschen neben einander, bekämpfen sich zwar gegenseitig, sind aber an einander gebunden.

Diesen Naturmythus finden wir bei den meisten Völkern wieder.

Nachklänge der Lehren Zoroaster's uud des Mithrasdienstes enthält der Manichäismus, welcher ebenfalls den Dualismus eines

---

[1]) Die Ägyptische und die Zoroastrische Glaubenslehre von Dr. Eduard Röth. Mannheim 1846. S. 397 f.

[2]) Diese baktrisch-persische Lehre der heiligen Siebenzahl wurde auch von den Juden nach der babylonischen Gefangenschaft angenommen: „Und ich bin Raphael, einer von den sieben Engeln, die wir vor dem Herrn stehen.“ Tobias XII, 15.

göttlichen Lichtreiches und eines dämonischen Reiches der Finsternis als Dogma verbreitete.

In der späteren Ausbildung der ägyptischen Mythologie ist der Siegeszug des Osiris um die Welt der Jahreslauf des Sonnengottes. Sein Haupthaar und sein Bart (Strahlen) wachsen, bis er am längsten Tage nach Ägypten kommt: da läfst er sich scheren. Er wird von seinem Bruder Typhon getötet und steigt als Herbstsonne in die Unterwelt hinab.

Der Psalmist sagt zwar von Jehovah (Ps. 97, 2): Wolken und Dunkel ist um ihn her, aber begeistert redet er ihn an: „Licht ist dein Kleid“ (Ps. 104, 2). Der Engel des Abgrundes und der Finsternis empört sich vergeblich gegen den Herrn, von welchem der Prophet Daniel (2, 22) sagt: „Bei ihm ist eitel Licht.“

Der Sonnenmann Simson läfst wie Osiris seine Locken wachsen; sobald sie ihm von der Delila abgeschoren sind, verliert er seine Kraft und wird von den Philistern geblendet, d. h. er versinkt in die winterliche Finsternis.

Herakles ist der streitende und leidende Sonnenheld im Dienste der Himmelskönigin Hera, welche seine Kämpfe verherrlicht und von der er seinen Namen hat. In Tarsus wurde seine Selbstverbrennung als ein Fest der Wiederkehr und Auferstehung der Sonne aus dem Tode und der Finsternis des Winters gefeiert.[1])

Der schöne Adonis ist der zarte Lichtgott der Frühlingsblüte, die jedoch, vom glühenden Sonnenstrahl (dem Zahn des Ebers) getroffen, rasch dahinstirbt. Halb gehört er nun der Unterwelt an, wie Persephone selbst, die ihn nicht lassen will, gleichwie auch Attis und Hyakinthos dem finstern Tode verfallen sind, bis er wieder aus dem Schattenreiche zu seinem Element, dem heitern Lichte, aufsteigen darf.

Sigfrid, der hellleuchtende Frühlingsgott, welcher die aufblühende Erdenjungfrau errungen hat, wird verräterisch in seiner vollen Heldenkraft von Hagen, dem grimmigen Frostriesen, ermordet, wie der jugendliche Held Tristan die schöne Isolde dem greisen Winterkönig Marke überlassen muss.

Das Licht gilt als Symbol alles Erfreulichen und Guten; die Seligen leuchten selbst und weilen nahe dem Urquell alles

---

[1]) Preller, griech. Mythologie II, 167.

Lichtes;[1]) die Verdammten werden hinabgestürzt in den Abgrund der ewigen Finsternis.

Selbst die ambrosische Nacht (*νύξ ἀμβροσίη*) Homers ist nicht die süfse oder duftende, wie man glaubte, sondern die von den Göttern gesandte.

Dagegen schildert Ali Dschelebi in seinem Humajunnameh (Diez S. 153, Grimm, Myth. S. 705) den Beginn des Tages: „Als der Falke des Nestes des Firmaments die Nachtvögel der flatternden Sterne von der Wiese des Himmels zerstreut hatte, und vor dem Anblick der Klauen des Löwen des Tags das Reh der bisamduftenden Nacht vom Felde des Daseins in die Wüste des Nichtseins entflohen war" etc.

Auch in der altgermanischen Naturanschauung stehen Tag und Nacht im Kampfe gegen einander wie Sommer und Winter; allein Tag und Sommer erfreuen, Nacht und Winter betrüben die Welt. Die Nacht bricht ein, überfällt; sie trägt einen schreckenden Helm. Die Nacht ist keines Menschen Freund, heifst es im Sprichwort.[2])

Aber auch die Sonne und das Licht können, wie das Beispiel des Hyakinthos und des Adonis zeigt, verderblich wirken. Die Pfeile des Apollon senden die Pest (Ilias I); er tötet nicht blofs Ungeheuer, sondern auch die herrlich gestalteten Kinder der Niobe. Er blendet die Helden, denen er nicht günstig gesinnt ist, mit seinen Strahlen, so dafs sie das Ziel verfehlen, wie Teukros die Taube (Ilias XXIII, 865).

Licht und Finsternis, Tag und Nacht vertauschen wohl auch ihre Rollen. Der Apollo von Belvedere, richtig nach der Erzstatue in der Sammlung des Grafen Stroganoff zu Petersburg ergänzt, ist der auf das Geheifs seines Vaters Zeus die Achäer schreckende Aegisträger, der in Sturm und Gewitterwolken einherschreitet. Poseidon, welcher den Achäern beistand, hat sich dem Machtgebot seines Bruders, das ihm Iris verkündigte, gefügt und

---

[1]) Dante, das Paradies XIV, 43 ff. XXX, 118 ff. XXXII, XXXIII und viele andere Stellen.

[2]) „Einer fragte Dr. Martinum: Wie es doch zuginge, dass eim so böse Ding einfällt, wenn er des Nachts höret etwas fallen, rumpeln oder sonst in Nöthen ist? Da sprach er: „Das macht der Teufel; da stiehlt man, da raubt man, da mordet man. Darumb kann einer des Nachts nichts Gutes gedenken." Dr. Martin Luther's Tischreden, herausgegeben von Dr. J. K. Irmischer. Frankfurt a. M. und Erlangen 1854. IV, 44 f.

ist entwichen. Hektor, von Phöbos ermutigt und gestärkt, beginnt wieder den Kampf.

Vor nun drangen die Troer mit Heerskraft; Hektor voranging
Mächtigen Schritts; vor ihm selbst dann wandelte Phöbos Apollon,
Eingehüllt in Gewölk, und trug die stürmische Aegis,
Grau'nvoll, rauhumsäumt, hochfeierlich: welche Hephästos
Schmiedet', und Zeus zu tragen empfing zum Entsetzen der Männer:
Diese trug in den Händen der Gott, und führte die Völker.

. . . .

Weil noch still die Aegis einhertrug Phöbus Apollon,
Hafteten jeglichen Heeres Geschoss', und es sanken die Völker.
Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich; jetzo verzagte
Ihnen im Busen das Herz, und vergaſs einstürmender Abwehr.

(Ilias XV, 306 f.)

In der deutschen Göttersage ist Perachta, Perchta (Bertha), die Glänzende mit dem Schwanenfuſse, identisch mit Holda, ein Doppelwesen: eine gütige, freundliche Göttin, aber auch ein grauenhaftes, kinderschreckendes Scheusal. Ihr nahe steht Hel, Hellia, die halb schwarze, halb menschenfarbige Göttin der Unterwelt, welche die Toten hehlt, aber wie Proserpina doch wieder die Mutter des zum Licht emporkeimenden Lebens ist. In Franken und Schwaben vereinigen sich Holda (Hulda) und Perchta zu einem Wesen, in dem Finsternis und Licht, Leben und Tod sich berühren, gleichsam zu einem Helldunkel.

Die unheimliche Nacht, die Erzeugerin der Ungeheuer und Dämonen, gilt andererseits als die Mutter des Äthers; das Licht ist auch nach dem griechischen Mythus aus der Finsternis entsprungen. Die Nacht ist nicht bloſs die Grauenerregende; sie senkt sich in ihrem Sternenmantel hernieder als die milde Trösterin, welche die Schmerzen lindert und Balsam aus Mohnköpfen niederträufelt, wenn das geblendete und ermüdete Auge Ruhe und Kühlung sucht.

„Heilige Nacht“ nennt sie Andromeda in einem Fragment des Euripides. Im Agamemnon des Äschylos ruft sie der Chor (V. 355) neben Zeus an: „O König Zeus und freundliche Nacht“ [1]), und Vergilius läſst sie mit ihren dunkeln Schwingen die Erde umfangen[2]).

---

[1]) ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ νὺξ φιλία.

[2]) Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis. Aen. VIII, 369.

Die Vorstellung von der Nacht wurde schon im Altertum allmählich eine traulichere. So fordert Tibullus, da sie naht, zur Fröhlichkeit auf:

„Spielt! Schon füget die Nacht das Gespann, und dem Wagen der Mutter
Folgen in lustigem Chor Sterne, die goldenen, nach.“[1])

Die schroffen Gegensätze hören auf; der harmonische Wechsel von Tag und Nacht kommt zur Erkenntnis. So bewundert der heilige Chrysostomus[2]) die regelmäfsige Verteilung von Tag und Nacht mit den Worten: „Wie zwei Schwestern, die das väterliche Erbe unter sich mit vieler Liebe verteilten und nicht im Geringsten einander beeinträchtigen, so haben Tag und Nacht das Jahr mit aller Genauigkeit gleich geteilt und beobachten ihre Grenzen, und weder verdrängt die eine die andere, noch übervorteilen sie sich, sei es um eine halbe Stunde oder um einen Augenblick.

Nach Zoroaster's sinnreichem Mythus war Ahriman dabei thätig, als Ormuzd das Wasser und die Wolken schuf, denn sie bringen Finsternis. Die Atmosphäre ist mit Wasserdünsten geschwängert; sie wird zwar durch das Sonnenlicht erleuchtet, aber sie trübt dasselbe. Die bläuliche Farbe der mit Wasserbläschen erfüllten Luft hüllt die Ferne ein und dämpft die Localfarben.

Wenn Licht und Finsternis einander schroff gegenüber sich stellen, wie der Blitzstrahl, der blendend aus der schwarzen Wolke bricht, oder wenn im Hochsommer die Sonne grell und sengend ihre Strahlen auf eine baumlose Sandebene schiefst, so ist die Wirkung für das Auge eine schmerzliche, es sucht in dem Dunkel Linderung; aber je harmonischer Licht und Schatten sich mischen, um so wohlgefälliger und erfreulicher ist der Eindruck. Es gibt überdies keinen noch so leuchtenden Tag, dem nicht Schatten beigemischt wäre, so wenig wie eine Nacht, sie mag noch so dunkel sein, welche gänzlich der Helle ermangelte.

---

[1]) Tibull. Eleg. II, 1, 87.

[2]) Chrysostom. Hom. IX ad Antioch. c. 2. Opp. T. II, p. 100 c.

Helldunkel.

Das Wort Helldunkel ist ein verhältnismäfsig junges; sein Vorkommen in der deutschen Schriftsprache reicht nicht über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück. Das Grimm'sche Wörterbuch sagt uns, dafs es dem französischen clair-obscur nachgebildet sei und führt Belegstellen seines Vorkommens aus Goethe's Werken, Heinse's Ardinghello und aus den Werken von Wieland, Klinger, Jean Paul und Vofs an.

In der Übersetzung von Roger de Piles' „Abrégé de la Vie des Peintres“, welche unter dem Titel „Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Mahler etc. etc. Verfertiget von Mons. de Piles, Hamburg, bey Benjamin Schillern, 1710“ erschien, und die von beibehaltenen Fremdwörtern strotzt, heifst S. 8 die Randbezeichnung des betreffenden Paragraphen: „Clair obscur oder Licht und Schatten“, ebenso S. 747 in der „Erklärung der Frantzösischen Mahler-Wörter.“ Am Schlufs dieses Abschnittes der „Erklärung“ wird bemerkt: „Es seynd solches zwey Worte, aus welchen man jedoch nach der Nachahmung der Italiäner nur eins gemacht, als welche Chiaro-Scuro sagen.“

In der Übersetzung von de Piles' „Cours de Peinture par Principes (1708)[1]) tritt ein Wort als Verdeutschung von clair-obscur auf, welches in dieser Bedeutung vielfach Aufnahme gefunden hat: „Haltung.“ So wird z. B. S. 284 geradezu gesagt: „Dieser Theil der Malerey enthält zwei Stücke: den Einfall der besonderen Lichter und Schatten, und die Kenntnifs der allgemeinen Lichter und Schatten, welche man ordentlich die Haltung (le clair-obscur) nennt.“

Christian Ludwig von Hagedorn hat wohl zuerst den Ausdruck „Helldunkel“ in seinen „Betrachtungen über die Malerey (Leipzig

[1]) Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Aus dem Französischen des Hrn. Roger von Piles übersetzt. Mit Kupfern. Leipzig. Verlegts Johann Gottfried Dyck. 1760.

1762) gebraucht. Ihm folgt Johann Jakob Volkmann in der neuen Ausgabe von Sandrart's Teutscher Academie 1774 [1]).

Indessen ist Helldunkel, wie seine beiden älteren Brüder chiaro-scuro und clair-obscur, ein vieldeutiges Wort geblieben. Eine reiche Auswahl von Erklärungen desselben bietet sich uns dar; eine allgemeine, nicht auf die Einzelheiten eingehende, aber klare und prägnante finden wir im didaktischen Teil von Goethe's Farbenlehre: „Das Helldunkel, clair-obscur, nennen wir die Erscheinung körperlicher Gegenstände, wenn an denselben nur die Wirkung des Lichtes und Schattens betrachtet wird. — Im engern Sinne wird auch manchmal eine Schattenpartie, welche durch Reflexe beleuchtet wird, so genannt; doch wir brauchen hier das Wort in seinem erstern, allgemeinern Sinne. — Die Trennung des Helldunkels von aller Farbenerscheinung ist möglich und nötig. Der Künstler wird das Rätsel der Darstellung eher lösen, wenn er sich zuerst das Helldunkel unabhängig von Farben denkt, und dasselbe in seinem ganzen Umfange kennen lernt. — Das Helldunkel macht den Körper als Körper erscheinen, indem uns Licht und Schatten von der Dichtigkeit belehrt. — Es kommt dabei in Betracht das höchste Licht, die Mitteltinte, der Schatten des Körpers, der auf andere Körper geworfene Schatten, der erhellte Schatten oder Reflex.“

Hagedorn's Betrachtungen über das Helldunkel sind im wesentlichen die folgenden. Die Localfarbe der Körper ändert sich sowohl nach dem Licht, welches der Künstler zur Beleuchtung seiner Darstellung wählt (Morgen, heller Tag, Abend, Nacht, Beleuchtung im Freien oder im geschlossenen Raum u. s. w.), als auch nach der Zusammenstellung der Farben und der verschiedenen Reflexe. Dazu kommt die dazwischen liegende Luft in ihrer Abstufung bis zum fernsten Horizont. Der Ort, wo der Körper sich befindet, hat vermittelst der dazwischen liegenden Luft und der Entfernungsgrade einen doppelten Einfluſs auf die Bestimmung der Farben, und die mehr oder weniger groſse Übereinstimmung der benachbarten Farben thut das übrige.

---

[1]) Des 3. Haupttheils zweyter Band, III. Abtheilung (7. Band) S. 346: „Bei dem groſsen Talente zur Malerey ist es allerdings zu bedauern, daſs Rembrand, der ein so groſser Meister im helldunklen war, die Perspektiv nicht besser verstand, und auch nie lernen wollte.“ — „Rembrand wuste in seine Gemälde die pikantesten Wirkungen des Lichts zu bringen, und durch das helldunkle den Zuschauer in Erstaunen zu setzen.“

Man darf nicht die den Körpern anhaftenden hellen oder dunklen Farben (die Localfarben) mit dem Licht und Schatten selbst verwechseln. Die Schatten sind stärker oder schwächer je nach der Lichtstärke, aber sie lassen immer eine Art von mittelbarer Zunahme des Lichtes unterscheiden, oder, was dasselbe ist, sie zeigen die Spuren der verschiedenen Reflexe. Die völlige Abwesenheit des Lichts ist die Finsternis. Sie schliefst die Sichtbarkeit der Gegenstände und folglich auch deren Darstellung aus dem Gebiete der Malerei aus.

Die Übereinstimmung der Farben zu kennen, einen hellen, dunklen oder gebrochnen Ton jedem Gegenstand zu geben, um ihn je nach seinem Entfernungsgrade vorteilhaft und wirkungsvoll erscheinen zu lassen und ihn von seinem Hintergrund abzuheben, auf eine wahrscheinliche Art das Einfallen des Lichtes, die gewählte Beleuchtung und den dadurch bedingten Schatten zu mildern, zu verstärken oder zu unterbrechen, diese Kunst wird die Harmonie der Farben bekunden und das Verständnis des Helldunkels eröffnen.

Der Künstler kann die einmal gewählte Beleuchtung nicht ändern, aber er kann sie durch den Contrast der undurchsichtigen Körper unterbrechen.

Die Lichter müssen auf den hervorspringendsten Teilen der Körper aufgesetzt werden, damit diese reliefartig hervortreten.

Die Natur coloriert mit Anmut durch die Verschiedenheit der Lichter und der Schatten, aber sie coloriert mit noch mehr Anmut durch diejenige der Reflexe. Den Reflexen verdankt der Schatten seine Klarheit; sie verbreiten ein mildes, angenehmes Licht. Ohne die Reflexe würden die im vollen Schatten befindlichen Figuren unserem Auge unsichtbar bleiben.

Das Helldunkel enthält das Licht und den Schatten, wie das Ganze den Teil enthält. In der Abwechselung von Licht und Schatten erhält sich die ursprüngliche Localfarbe, bis sie durch das Dazwischentreten der Luft und das Verhältnis der Entfernung gleichsam aufgesaugt wird.

Ein vermöge seiner ursprünglichen Farbe dunkler Körper verstärkt seine Dunkelheit durch den Schatten und erscheint immer dunkel, obgleich etwas weniger nach der beleuchteten Seite hin. Umgekehrt lehrt die Erfahrung, dafs die helle Farbe eines Körpers von selbst aus der Tiefe des Schattens hervorleuchtet[1]).

---

[1]) Hier mögen auch noch zwei Franzosen zum Wort kommen. „On entend en général par Clair-obscur, l'opposition et le contraste des parties

Die Frage liegt nahe: Wo tritt diese Ausbildung der Malerei zuerst auf, und waren die Alten schon damit vertraut? Eine merkwürdige Stelle des Plinius, welche die Malerei der Griechen zwar in der höchsten Blüte, aber ihrem Verfall entgegen gehend, betrifft, gibt uns darüber Aufschlufs: „So viel mag genügen zur Würdigung einer untergehenden Kunst. Die einzelnen Farben, womit man zuerst malte, haben wir genannt, als wir bei den Metallen von diesen Farbstoffen handelten. Von den darauf folgenden Arten der sogenannten neueren Malerei, von den späteren Erfindungen, den Erfindern und der Zeit derselben werden wir bei der Erwähnung der Künstler reden, da es die Einrichtung unseres Werkes so erheischt, dafs wir zuerst die Eigenschaften der Farben angeben. Endlich trat hierauf die Kunst selbst aus ihrer Einförmigkeit heraus und erfand das Licht und die Schatten, indem die verschiedenen Farben sich gegenseitig hoben. Später kam auch das Glanzlicht hinzu, das verschieden vom Licht ist. Was zwischen beiden und den Schatten lag, nannte man „Ton“, sowie die Verschmelzung der Farben und ihre Übergänge „Harmoge“ (Fuge)[1].

---

claires et des parties obscures du tableau. L'artifice du Clair-obscur consiste à distribuer sçavamment les jours et les ombres, à les faire contraster agréablement, à choisir une lumiere avantageuse, à placer de grandes masses d'ombres à côté de grandes masses de lumieres.“ (Dictionnaire de Peinture et de Sculpture par l'Abbé François Marie de Marsy.)

„Pour dire qu'un Peintre donne à ses figures un grand relief et une grande force, qu'il débrouille et qu'il fait connaître distinctement tous les objets de son tableau, pour avoir fait choix de la lumiere la plus avantageuse, et pour avoir sçû disposer les corps en sorte que recevant de grandes lumieres, ils soient accompagnés de grandes ombres, on dit: ce Peintre entend fort bien le Clair-obscur.“

„Le Clair-obscur est donc l'art de distribuer les lumieres et les ombres, non seulement sur les objets particuliers, mais encore sur le total du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu parfaitement que d'un petit nombre de Peintres, est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales et toute la composition du tableau. On peut dire avec vérité qu'il est la base du bon coloris.

Ayant à travailler sur une superficie plate, le Peintre qui veut faire illusion à nos yeux, ne sçauroit faire paroître la rondeur et le relief et presque le mouvement des objets naturels, que par une dégradation ménagée des teintes et par l'opposition des clairs et des bruns répandus artistement sur la superficie de sa toile“ etc. (Dictionnaire de Peinture etc. Par Dom Antoine-Joseph Pernety. Paris M. DCC. LVII.)

[1]) Nat. Hist. XXXV, 29 (11.) „Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. Quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus, cum de his pigmentis traderemus in metallis. qui mox neogrammatea genera picturae quae vocantur,

Aus diesen Andeutungen geht hervor, dafs Licht und Schatten durch eine Abstufung von Farbentönen erzielt werden, in deren Mitte der Localton (tonos) liegt. Den Übergang der Localfarbe einerseits in das Licht, andererseits in den Schatten durch verschiedene Töne hindurch, welche mit einander verschmolzen werden, nannten die Griechen „Harmoge“, fast gleichbedeutend mit Harmonie. Dazu kommt denn ausdrücklich noch der splendor, das Glanzlicht (gleichviel ob volles Licht oder Reflex), wie es sich auf Metall, Glas, Flüssigkeiten u. s. w. zeigt, und das Plinius ausdrücklich von dem Lichte, der Beleuchtung überhaupt, unterschieden wissen will.

Auch die von Otfried Müller[1]) angeführte Stelle aus Dionys. Halicarn. de Isaeo 4 gibt an, dafs die älteren Bilder einfach in Farben (den vier Grundfarben des Plinius, weifs, rot, gelb, schwarz) gehalten seien und durchaus kein reiches Colorit (*ποικιλίαν*) vermittelst Mischfarben (*ἐν τοῖς μίγμασιν*) haben, um so sorgfältiger aber in der Zeichnung (*ταῖς γραμμαῖς*) behandelt seien, die späteren weniger schön gezeichnet (*εὔγραμμοι μὲν ἧττον*), jedoch dagegen Mannigfaltigkeit im Schatten und Licht, und Kraft in der Fülle der Mischfarben besitzen[2]).

Hier haben wir also in der Blütezeit der griechischen Kunst schon ein ausgebildetes Helldunkel im Sinn der malerischen Verteilung von Licht und Schatten und der plastischen Behandlung der Gegenstände.

Dem Apelles scheint das Dämpfen und Herabstimmen der zu bunten Localfarben in einen allgemeinen harmonischen Ton durch einen von ihm erfundenen Firnis, dessen Bereitung er geheim hielt, gelungen zu sein, wie aus der folgenden Stelle des Plinius hervorgeht:[3]) „Seine (des Apelles) Erfindungen in der Kunst nützten

---

qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus in mentione artificum, quoniam indicare naturas colorum prior causa operis instituti est. tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset appellarunt tonon, conmissuras vero colorum et transitus harmogen.“ (C. Plini naturalis historiae libri XXXVII. Recognovit Ludovicus Janus. Lipsiae sumptibus Teubneri. MDCCCLX.)

[1]) Handbuch der Archäologie der Kunst § 319, Anmerk. 1.

[2]) So 'alt ist der gegen die Coloristen erhobene Vorwurf, sie könnten nicht zeichnen.

[3]) Nat. hist. XXXV, 97 [18]: „Inventa eius et ceteris profuere in arte. unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui

auch andern; eine jedoch konnte niemand nachahmen: er bestrich nämlich die vollendeten Arbeiten mit einer so dünnen Schwärze, dafs sie selbst durch den Wiederschein des Lichtes die andere Farbe hob, sie vor Staub und Schmutz schützte und nur dem sichtbar wurde, welcher das Bild in der Hand (d. h. ganz nahe) betrachtete. Er that dies aber auch aus dem wichtigen Grunde, damit nicht die Lebhaftigkeit der Farben das Auge beleidigte, indem man sie wie durch Marienglas sah, und indem von weitem dieser Überzug den zu grellen Farben auf unmerkliche Weise Dunkelheit verlieh."

Wenn Brunn[1]) (und nach ihm Otto Donner) annimmt, dafs dies „durch eine ausgebildete und mit gröfster Feinheit durchgeführte Anwendung von Lasuren bewirkt worden sei", so übersehen beide, dafs Apelles nach dem Wortlaut des Plinius die fertigen, also mit Lasuren schon versehenen Bilder mit Atramentum überstrich. Was ist nun dieses Atramentum? Apelles war der Erfinder des Elfenbeinschwarzes[2]). Mit diesem, selbst wenn es nur dünn mit einem Firnis gemischt gewesen wäre, konnte Apelles seine Bilder nicht überstreichen; sie würden dadurch viel zu dunkel geworden sein. Überdies war ja die Erfindung des Elfenbeinschwarzes Gemeingut geworden; die Bereitung des fraglichen Überzuges blieb jedoch des Apelles Geheimnis. Mir scheint das Geheimhalten seiner Erfindung eines grofsen Künstlers nicht so unwürdig, wie dies Herrn Donner dünkt; er schreibt den grofsen Künstlern zu viel uneigennützigen Edelmut zu. Auch bestreitet er auf das lebhafteste John's Meinung[3]), dafs Apelles seine Bilder mit einer Auflösung von Asphalt bestrichen habe; er traut „dem Apelles mehr guten Geschmack zu, als dafs er mit einer Asphaltsauce seine Temperabilder überzogen haben sollte"[4]). Was hat

---

ut id ipsum repercussu claritatis colorem alium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum adpareret, sed et cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret."

[1]) Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. Heinrich Brunn. II. Bd. Stuttgart 1859. S. 227 u. 228.

[2]) Plin. Nat. hist. XXXV, 42 (25.) „Apelles commentus est ex ebore combusto facere quod (atramentum) elephantinum vocatur."

[3]) Joh. Friedr. John, die Malerei der Alten. Berlin 1836. S. 149 u. 150.

[4]) John hat zwei Autoritäten für sich, Otfried Müller und Goethe. „Sehr wahrscheinlich wird in Goethe's Farbenlehre II, S. 87 vermutet, dafs diese

der Asphalt mit gutem oder schlechtem Geschmack zu thun? Die gröfsten Künstler haben sich desselben bedient; er ist vortrefflich zum Lasieren wegen seiner schönen Bisterfarbe, wegen der vollkommenen Durchsichtigkeit und wegen der Leichtigkeit, mit der er sich durch seine aufserordentliche Teilbarkeit in so dünnen Lasuren, als man wünscht, ausbreiten läfst. Seine zwei Fehler sind, dafs er nachdunkelt und schwer trocknet[1]). Dem konnte aber Apelles durch irgend ein Mittel abhelfen, das er, wie die Farbe selbst, geheim hielt. Die Alten kannten den flüssigen Asphalt. Plinius sagt ausdrücklich[2]): „Es gibt jedoch auch flüssiges Erdharz, wie das Zakynthische und dasjenige, welches von Babylon eingeführt wird“, nämlich nichts anderes als in Petroleum aufgelöster Asphalt, schwarze Naphtha (bitumen petroleum).

Lasurfarbe des Apelles aus Asphalt bereitet worden sei.“ Otfried Müller, Handb. der Archäologie der Kunst, § 319, Anm. 5.

[1]) Vergl. Bouvier - Ehrhardt, Handb. der Ölmalerei S. 48.

[2]) Nat. hist. XXXV, 178 (51.): „Est vero liquidum bitumen, sicut Zacynthium et quod a Babylone invehitur“, etc. Otto Donner sagt (die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung. Leipzig 1869. Seite 28): „Das bitumen, mit welchem die Alten Statuen färbten, war entweder natürlich flüssiger Asphalt oder geschmolzener. Es leuchtet ein, dass derselbe wohl zum Marmorfärben (!) nicht aber auf Temperafarben als Lasur dienen konnte (?).“ Herr Donner citiert nach einer älteren fehlerhaften Ausgabe des Plinius. Die richtige Lesart der betreffenden Stelle lautet nach der besseren Bamberger Handschrift: „diximus et tingui solitum a e s (nicht ex) eo statuasque illini,“*) zu deutsch: „Wir haben schon gesagt, dafs man damit (mit dem Asphalt) das Erz zu färben und die Statuen (selbstverständlich die ehernen) zu bestreichen pflegte.“ Das diximus des Plinius bezieht sich auf folgenden Satz (Nat. hist. XXXIV 15. 4 (9): „Transiit deinde ars volgo ubique ad effigies deorum. Romae simulacrum ex aere factum Cereri primum reperio ex peculio Sp. Cassi quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit. transiit et a dis ad hominum statuas atque imagines multis modis. Bitumine antiqui tinguebant eas, quo magis mirum est placuisse auro integere.“ Hier ist nur vom Bestreichen mit Asphalt wie später vom Vergolden von Erzstatuen die Rede, und zwar geschah ersteres um das Oxydieren des Metalles zu verhindern, während in dem letzteren sich mit diesem Zweck ein falscher Prunk verband. Die circumlitio durch den Nikias, welche Praxiteles so hochschätzte, dafs er diejenigen seiner Marmorstatuen für die vorzüglichsten hielt, an welche Nikias seine Hand mit angelegt hatte, war nicht ein Anstreichen mit Asphalt, wozu ein Künstler wie Nikias wohl kaum sich hergegeben haben würde. Es war dies vielmehr unbestreitbar eine mit Geschmack und Sinn für Farbenharmonie fein ausgeführte Bemalung mit Wachsfarben, bei der selbstverständlich schon in Betreff von Licht und Schatten anders verfahren werden mufste als bei der Tafelmalerei.

---

*) Nat. hist. XXXV, 182 (51).

Seit Apollodorus waren die Künstler immer mehr darauf bedacht, die Rundung der Körperformen hervorzuheben, was notwendig eine genauere Beobachtung von Licht und Schatten zur Folge haben mufste. Diese Kunst der Darstellung des Farbenspiels, die Wirkung durch Licht, Schatten und Reflexe auf die Farbe, das eigentliche malerische Element, bildete Zeuxis weiter aus, während Parrhasios die plastische Rundung der Körper durch Licht und Schatten unabhängig von der Farbe erstrebte, welche bei ihm noch nicht eine naturgemäfse Durchbildung völlig erreicht hatte.

Von dem Athenienser Nikias rühmt Plinius ganz besonders, „dafs er Licht und Schatten beobachtete und hauptsächlich sich bestrebte, dafs die Malerei aus der Tafel hervortrat“[1]).

Pausias, der Blumenmaler aus Sikyon, war auch der Meister der Verkürzung und er verstand es überdies, die auf einem dunkeln Körper spielenden Lichter und Reflexe der Natur abzulauschen, als er sein berühmtes Stieropfer malte. Ein schwarzer Stier, von vorne gesehen, war darauf dargestellt, an welchem Plinius[2]) die grofse Kunst preist, womit auf der Fläche Erhabenes und in der Verkürzung das Ganze vollständig ausgedrückt war, während das glatte, glänzende, kohlschwarze Fell des Tieres im Licht zu schimmern schien.

Auch Lichtwirkungen, wie wir sie auf den Gemälden eines Elsheimer, Dou oder Schalcken bewundern, waren den griechischen Künstlern nicht fremd und lassen daher auf ein eifriges Studium des Helldunkels schliefsen. Nachdem Apelles Alexander den Grofsen mit dem Blitzstrahl in der Hand, der aufserhalb des Bildes zu leuchten schien, ja sogar die Personificationen der Gewittererscheinungen selbst gemalt hatte, machte sich sein Nebenbuhler Antiphilos berühmt durch die Darstellung eines Knaben, der das Feuer anbläst, „welches seinen Schimmer über dessen Gesicht und das auch sonst schöne Haus verbreitet“. Dieses Kunstwerk gefiel so sehr, dafs es viele Nachahmer fand. So stellte Philiskos eine Malerwerkstätte dar, worin gleichfalls ein Knabe das Feuer anbläst.

---

[1]) Nat. hist. XXXV, 131 (27.): „lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxume curavit.“

[2]) Nat. hist. XXXV, 126.

Pausanias (II. 27, 3) berichtet, dafs in der Nähe des heiligen Haines des Asklepios sich ein rundes, Tholos genanntes Gebäude von weifsem Marmor befinde. Dort sei die Methe (Trunkenheit) gemalt, ein Werk des Pausias: „sie trinkt," fährt er fort, „aus einer gläsernen Schale, und man kann auf dem Bilde die Schale von Glas, und durch diese das Gesicht des Weibes sehen." — Hier ist aufser dem, was Plinius an den Werken des Nikias hervorhebt, nämlich der plastischen Rundung der Figuren durch richtige Beobachtung von Licht und Schatten, noch ein Weiteres hinzugekommen, dessen er selbst in der oben angeführten Stelle als eines merkwürdigen Neuen erwähnt, nämlich der splendor, das Glanzlicht der Glasschale, durch welche man überdies noch das durch Licht und Schatten modellierte Antlitz der Methe erblickte.

Aus diesen wenn auch ziemlich dürftigen Nachrichten, wie sie uns namentlich Plinius überliefert, können wir immerhin entnehmen, dafs die griechischen Maler nicht blofs die Zeichnung, sondern auch die Behandlung von Schatten und Licht und der malerischen Wirkung, kurz des Helldunkels in hohem Grade ausgebildet hatten.

Die erhaltenen Wanddecorationen römischer Provinzialstädte wie Pompeji und Herculanum vermögen keinen richtigen Begriff von der Blüte der griechischen Kunst zu geben. So bewunderns-würdig sie uns erscheinen, so müssen wir uns doch sagen, dafs die Maler derselben keine frei schaffenden, aus sich schöpfenden Künstler waren, sondern nur, wenn auch mit gutem Geschick und aus bester Überlieferung, Originalcompositionen, deren Erfinder sie nicht waren, mehr oder weniger handwerksmäfsig vielfach wiederholten. Aber auch die als Wanddecoration untergeordnete Malerei kann selbstverständlich keinen Einblick in die Technik ihrer Muster gewähren, namentlich, wenn diese griechische Tafelbilder waren. Bei der Behandlung der Frescomalerei konnte damals, wie gegenwärtig noch, nur von einer einfachen und breiten Verteilung von Licht und Schatten die Rede sein, wobei hier und da das Licht mehr oder weniger stark impastiert, die Schatten zuweilen durch Schraffierungen verstärkt wurden. Ein Anstreben des eigentlichen Helldunkels war dabei natürlich ausgeschlossen.

Die Erzeugnisse der frühesten christlichen Malerei befinden sich in Roms Katakomben. Es sind in den unterirdischen düstern Räumen mit Wasserfarben an die rauhen Wände eilig gemalte Darstellungen, halb heidnisch, halb christlich, sowohl in ihrer

Symbolik, wie in ihrer Ausführung. Da sie im Halbdunkel labyrinthischer Gänge gemalt wurden, so mufsten die Farben hell sein: auf hellem Grund für die Fleischpartien ein warmer, rötlich gelber Ton, für die Gewänder helle, einfache Farben, für die Schatten dieselben Farben, nur einen Ton tiefer, aber stark impastiert; die Umrisse sind dick mit schwarzer Farbe ausgeführt; die ganze Arbeit trägt fast durchweg den Charakter grofser Flüchtigkeit, wenn auch den frühesten Katakombenbildern eine einfache ernste Gröfse nicht abzusprechen ist. Aber mit dem Verlauf der Zeit schwanden die classischen Reminiscenzen; die Malerei wurde immer flüchtiger, roher und geistloser und ging ihrem völligen Untergang entgegen.

Noch kürzer können wir uns betreffs der byzantinischen Malerei fassen. Die byzantinischen Tafelbilder mit ihren starren Typen, mit ihrem trüben, dunklen Tone sind nur untergeordnete Erzeugnisse einer Kunst, welcher alle Lebensfrische abging. Nicht blofs der Firnis, womit diese Bilder überzogen sind, sondern auch die harzigen Bestandteile des Bindemittels, womit die Farben derselben aufgetragen wurden, geben ihnen das trübe, dunkelbraune Aussehen.

Am Schlufs des 12. Jahrhunderts war die römische wie die byzantinische Kunst in völliger Ausartung verkommen. Über ein Jahrhundert dauerte dieser Zustand des Verfalls.

Mit Glück bestrebte sich Giovanni Cimabue von Florenz (1240—1303), sich aus den Fesseln der conventionellen byzantinischen Starrheit zu befreien. In der Modellierung und Farbengebung ist sein Fortschritt geradezu bewunderungswürdig. Er vermied die grellen Gegensätze von Licht und Schatten durch ein sorgfältiges Verschmelzen der Farben und setzte an die Stelle der schraffierten Schatten, welche bisher unbekümmert um die Form angebracht waren, ein sorgfältiges Punktieren, welches der Form folgte und sie entwickelte, und gab endlich seinen Bildern Harmonie und Vollendung durch zarte Lasuren. [1])

Giotto's Genius strebte nach andern Zielen als denen der Naturwahrheit und der Durchbildung von Zeichnung und Farbe. Er und seine Nachfolger suchten nur im allgemeinen durch breite Massen von Licht und hellen Schatten, und zwar letztere von den Conturen ausgehend, ihren Gestalten Rundung zu geben.

---

[1]) A new History of Painting in Italy etc. by J. A. Crowe and G. A. Cavalcaselle. Vol. I—III.

Bemerkenswert ist, dafs die Untermalung der Giottesken Schule dieselbe war, wie sie sich in den Fleischpartien der pompejanischen Fresken schon findet, nämlich eine Grundierung mit verde terra (Grünerde, Veroneser Erde), welche mehr oder weniger mit Bleiweifs vermischt wurde. Auch Cimabue malte auf diesen Untergrund. Wenn sich bei einigen älteren Wandgemälden dieser Periode der Untergrund grün zeigt, so ist er an späteren Wandgemälden zuweilen hellgrau, hellgrünlich grau, wie auf den Bildern des Antonio Veniziano, wohl auch bläulich grau. Diese etwas von einander abweichenden Färbungen des Untergrundes wurden durch die Beimischung von Bleiweifs in verschiedenen Quantitäten, wohl auch durch den Einflufs der darauf gesetzten Farben hervorgebracht. Die Vorschrift, welche Cennini zu dieser Art von Grundierung gibt, ist freilich sehr unbestimmt. [1])

Auch die Sienesen überzogen die Stellen ihrer mit Gips grundierten Holztafeln, auf welche die Fleischpartien gemalt werden sollten, mit einer dichten Schicht von Grünerde, bei Frescobildern aber malten sie sofort auf den frischen, weifsen Kalkbewurf.

Die Begriffe von Licht- und Schattengebung, von plastischer Rundung waren bei den meisten Nachfolgern Giotto's im ganzen noch recht schwach. Andrea di Cione, genannt Orcagna (circa 1315—1376) verstand dies in höherem Grade; seine Vorgänger wie seine Zeitgenossen kommen ihm in massiger Verteilung von Licht und Schatten nicht gleich.

Alle bisherigen Leistungen in dieser Hinsicht übertraf Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, geb. im Castello S. Giovanni im Arnothal den 21. December 1401, gest.

---

[1]) „Fatti che hai e coloriti vestimenti, alberi, casamenti, e montagne, dei venire a colorire i visi: iquali ti conviene cominciare per questo modo. Abbi un poco di verde terra con un poco di biacca ben temperata; e a distesa, danne due volte sopra il viso, sopra le mani, sopra i pie', e sopra i gnudi" etc. Di Cennino Cennini Trattato della Pittura, Cap. CXLVII. Dieser gibt für die Wandmalerei in Tempera obige Regel, welche indessen auch für die Tafelmalerei galt. Doch fügt er hinzu: „Bedenke, dafs die Tafel ein häufigeres Grundieren als die Mauer erfordert, aber nicht so stark, dafs ich das Grüne, welches den Fleischtönen zu Grunde liegt, nicht immer ein bifschen durchscheinend haben möchte." (E abbi, che la tavola richiede essere più volte campeggiata che in muro; ma non però tanto, che io non voglia, che il verde, ch'è sotto le incarnazioni, sempre un poco traspara). — Bedeutungsvoll sagt Cennini, dafs Giotto die Kunst der Malerei, welche bisher griechisch (byzantinisch) war, in eine italienische umgewandelt habe. (Cap. I: „Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino").

zu Rom 1428). Als Vorläufer und Lehrer Masaccio's gilt Masolino da Panicale. Dieser gehört jedoch, was die Schattengebung und daraus hervorgehende Rundung betrifft, noch ganz unter die späteren Nachfolger Giotto's. Erst mit dem genialen Masaccio beginnt eine neue Periode. Ein solches Verständnis der plastischen Rundung, wie dieser grofse Künstler es zeigt, eine so feine Abstufung des Lichts, ein so klares Hervorheben durch Mitteltöne und Schatten vermochte kein Meister vor ihm auch nur annähernd durchzuführen. In diesem Sinne wird er gewöhnlich als der erste Meister des Helldunkels bezeichnet[1]).

Fra Filippo Lippi zeichnete sich durch die Vorzüge seiner Farbengebung aus. Wenn auch unter Masaccio's Einflufs stehend, lag es ihm doch fern, seinen Gestalten die naturgemäfse Rundung zu verleihen, und er begnügte sich damit, ihnen das Aussehen der Figuren eines Basreliefs zu geben.

Die eigentümliche Malweise der Sienesen, das starke Grundieren der Fleischpartien mit Grünerde, ein sorgfältiges Punktieren der Farbe mit spitzem Pinsel auf diesen Teilen, das Verschmelzen durch unermüdliches Überarbeiten und zuletzt durch ein Übergehen mit durchsichtigen Lasuren liefs in dieser Schule kein richtiges Verständnis der Halbtöne, keine ausreichende Abstufung von Licht und Schatten erzielen; die Lichter wurden überdies zu gelb, die Schatten zu grün durch diese Behandlungsweise. Die Gewänder erhielten einen allgemeinen Ton, der im Schatten durch dunkle Lasuren, durch sehr helle Lasuren in den höchsten Lichtern überzogen wurde.

---

[1]) Rumohr (Italienische Forschungen II, 246) sagt von Masaccio's Wandgemälden in der Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine in Florenz: „In der That verkündet sich in letztgenannter Reihe von Darstellungen überall derselbe Geist, dasselbe Wollen; auch erkennt man darin, wenn man bei jenen drei Geschichten der Altarwand anhebt, (Scenen aus dem Leben des heil. Petrus) die ersten Regungen des Bestrebens nach Rundung in den hier noch leichter gehaltenen farbigeren Schatten, hingegen an der oberen bis auf den Pfeiler am Eingang durchgeführten Abteilung steigenden Mut, da die Schatten hier schon bisweilen ins Schwärzliche, wie die Lichter ins Kreidige übergehen, aber auch Unsicherheit und den Fehlgriff, die Höhe der Lichter nicht in die Mitte, sondern an den Rand der Formen zu bringen, was diesen durchhin ein gewisses Ansehen von Schiefheit gibt. In der Folge aber scheint der Künstler bei Ausführung der unteren, unvollendet gebliebenen Abteilung derselben Wand einem richtigen Verständnis des Grundsatzes der Rundung schon näher zu kommen und eben daher der Überhöhung der Lichter, der Schwärze der Schatten nicht mehr in dem Mafse, als früherhin, zu bedürfen."

Die Einführung der Ölmalerei in Italien brachte grofse Vorteile; vorerst aber waren auch damit verbundene Schwierigkeiten zu überwinden. Längst vor den van Eick und Antonello da Messina war die Verwendung des Leinöls als Bindemittel fester Farben zum Zweck der Malerei bekannt. Heraclius (10. Jahrh.)[1], Theophilus (Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrh.), Petrus de S. Audemar (Ende des 13. Jahrh.) geben Anweisungen zum Gebrauch desselben. Cennini's Trattato enthält mehrere Kapitel darüber; er nennt ebenfalls „l'olio di semenza di lino“ und gibt an, wie man die Farben mit Öl reiben mufs[2]).

Trotz der Anweisung, welche Cennini dazu gibt, lassen sich Beispiele von Bildern aus dem 14. Jahrhundert nicht nachweisen, auf welchen die Fleischteile in Ölfarbe ausgeführt sind. Vielmehr fallen an Gemälden aus dieser Zeit einzelne mit Ölfarben behandelte Stellen auf, welche jedoch in geringerem Mafse als die Temperapartien auf denselben Tafeln vorkommen. Die Oberfläche der letzteren ward dadurch notwendigerweise ungleich, weil die Ölfarben, nachdem sie aufgetragen waren, durch ihre Consistenz höher blieben als die mit verdünntem Eigelb zubereiteten Farben. Überdies wurden bei der Temperamalerei sehr verschiedene Bindemittel angewendet; aufser dem erwähnten Eigelb allein zuweilen auch Eiweifs und Eigelb zusammen. Cennini gibt an, dafs zu dem Nackten an jungen Leuten der hellere Dotter von Stadthennen, zur Carnation alter oder gebräunter Leute aber der rötlichere von Landhennen zu verwenden sei. In mehreren Kapiteln von Cennini's Trattato wird von der Bereitung des Leims zum Zweck der Tempera gehandelt, nämlich aus Pergament,

---

[1]) „Si autem plumbum miscere dubitas cum cera, scito quod quantum plus miscueris tanto durius erit. Et sicut dixi jam equale facto habundacius plumbum valde subtilissme tritum cum oleo desuper per totum ubicumque pingere vis tenuissime extendendo cum pincello sic aptato,“ etc.

[2]) Das Cap. LXXXIX beginnt Cennini: „Innanzi che più oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare d'olio, in muro, o in tavola, che l'usano molto i tedeschi.“

Cap. XCIII. Siccome dei triare i colori ad olio, e adoperarli in muro.

„Ritorno a ritriare, o vero macinare, di colore in colore, come facesti a lavorare in fresco; salvo dove triavi con acqua, tria ora con questolio. E quando li hai triati, cioè d'ogni colore (chè ciascheduno colore riceve l'olio, salvo bianco saugiovanni) abbi vasellini dove mettere i detti colori di piombo o di stagno. E se non ne truovi, togli degl'invetriati, e mettivi dentro i detti colori macinati: ripongli in una casetta, che stieno nettamente.“

Ziegenhaut, Abschnitzeln von Ziegenschnauzen, Klauen, Sehnen und Leder[1]).

Das sogenannte buon (echte) fresco, die Malerei mit Wasserfarben auf den frischen, noch nassen Kalkgrund der Wand, verdrängte allmählich in der Mitte des 14. Jahrhunderts die Malerei al secco, die Temperamalerei auf die trockene Wand.

Waren schon bei der Frescomalerei gröſsere Schwierigkeiten zu überwinden als bei der al secco, so stellten sich, wie wir gesehen haben, dem Künstler noch gröſsere bei der Tafelmalerei mit Ölfarben entgegen. Das ungekochte Leinöl, als Bindemittel der Farben verwendet, trocknet nur äuſserst langsam; nicht selten bleibt ein Anstrich damit sogar Jahre lang klebrig. Um diesem Übelstand abzuhelfen, bediente man sich der sogenannten vernice liquida[2]), die aber nichts weniger als leichtflüssig war. Nach den alten Recepten löste man harzige Substanzen, Bernstein, Mastix, Tannenharz, Kopal, am gewöhnlichsten jedoch Sandarach (das Harz des Wachholderstrauches oder der Thuja articulata) in heiſsem Leinöl auf. Aber mit diesem zähen Bindemittel war das Auspunktieren der Fleischtheile nicht durchzuführen möglich wie in Temperafarben. Auch verstanden die Neuerer noch nicht das Lasieren mit durchsichtigen und halbdurchsichtigen Farben und waren deshalb genötigt, die Fleischfarbe sofort auf einmal in dem erforderten Ton aufzutragen, und diese Fleischfarbe war wegen des zähen Bindemittels schwer zu behandeln, so daſs dieselbe oft nicht vollständig bis an die Conturen heranreicht und die colorierte Skizze auf der Grundierung durchsehen läſst. Diese dunkelgelbe Fleischfarbe wurde, nachdem sie getrocknet war, an den Stellen, welche es erforderten, mit dunklerer, aber flüssigerer und durchsichtigerer Farbe übermalt, wie es bei der Temperamalerei gebräuchlich war, so daſs dadurch eine erhöhte Oberfläche von

[1]) Auch des milchartigen Saftes des Feigenbaumes (lattificio del fico) erwähnt Cennini (Cap. XC), welcher je nach Bedürfnis mit Wein, Essig oder Bier verdünnt wurde. — „Bis auf Giunta und andere Nachahmer der Griechen bedienten sich die Italiener eines hellen, auf die Farbe nicht einwirkenden Bindemittels; vielleicht schon damals der Milch unreifer Feigen und anderer minder öliger Leime.“ Rumohr, Ital. Forschungen I, 311. Vergl. auch II, 43.

[2]) Vergl. Sir Charles Lock Eastlake, Materials for a History of Oilpainting. — „E sicca vernice et lini oleo fit liquida vernix, ad omnes coeli impetus coercendos aptissima, unde picturis addi solet.“ Hieron. Cardani de Subtilitate lib. VIII. Basileae 1554.

hornartigem, mehr oder weniger durchscheinendem Aussehen entstand. Dafs bei der Schwierigkeit der Behandlung der Farbe nicht die nötige Rundung duech richtige Verteilung von Licht und Schatten erreicht werden konnte, ist selbstverständlich. Auch das Haar zeigt eine solche Unvollkommenheit; über den Localton desselben wurden sorgfältig Linien gezogen, welche in den dunkleren Teilen werstärkt und in die Oberfläche eingegraben wurden. Die Gewänder wurden kräftig in einfachen Farben, in tieferen Tönen als die Fleischteile, angelegt und schattiert, auch die Landschaften sind meistens dunkel gehalten. Wurde der Himmel nach der neuen Art gemalt, so zeigte er dieselben Mängel wie die Carnation, weshalb er häufiger in Temperafarben ausgeführt wurde.

Diese Bemühungen, die Schwierigkeiten der Behandlung der Ölfarben zu bewältigen, sind besonders an den Arbeiten der Peselli und des Alessio Baldovinetti[1]) bemerklich. In den Fleischtönen ihrer Bilder zeigt sich eine erhabene durchscheinende Substanz von hellbräunlicher Kaffeefarbe, und die Zeichnung derselben ist bestimmt und scharf umrissen.

Wenn auch die Pollaiuoli[2]) als Goldschmiede und Gehilfen Bartoluccio's und Ghiberti's an der ersten Erzthür des Baptisteriums in Florenz die Gestalten ihrer Bilder als Nachahmungen von Silber- und Bronzefiguren erscheinen liefsen, so gelang es ihnen doch, Lasuren auf ihren Bildern anzubringen, wodurch allerdings ein Fortschritt in der Behandlung der Ölmalerei erzielt wurde, aber ihre mannigfachen Versuche gaben ihren Bildern wenig Harmonie, und ihre Bestrebungen, Licht und Schatten nach der Art, wie Metallstatuen sich beleuchtet zeigen, zu verteilen, waren nicht im Stande, ein ansprechendes Helldunkel zu erzielen. Die Ungleichheit in der Übermalung der einzelnen Teile verursachte natürlich auch eine Ungleichheit der Oberfläche derselben, so dafs manche Gemälde der Pollaiuoli wie eingelegte Arbeit aussehen. Bemerkenswert ist, dafs diese beiden Meister sich in den meisten Teilen ihrer Malereien des Asphalts bedienten, denselben aber auch zur Untermalung, namentlich der Fleischpartien gebrauchten, wie dies auch die Verfahrungsart zweier grofser Künstler war, welche die Ausbildung

---

[1]) Giuliano Pesello, geb. zu Florenz 1367; sein Enkel Francesco Peselino, geb. 1422, gest. d. 29. Juni 1457; Alessio Baldovinetti, geb. 1422.

[2]) Antonio Pollaiuolo, geb. 1433 zu Florenz; sein Bruder Piero, geb. 1443, war Schüler des Andrea del Castagno, stand aber wesentlich unter dem Einflufs des älteren Antonio Pollaiuolo.

des eigentlichen malerischen Helldunkels anstrebten, Leonardo da Vinci's und Fra Bartolommeo's.

Auch Leonardo da Vinci's Lehrer, Andrea del Verrocchio (Andrea di Michale di Francesco Cioni, geb. zu Florenz 1435, gest. zu Venedig um 1488) war, wie die Pollaiuoli, Goldschmied, Bildhauer, Erzgiefser und Maler. Nach Baldinucci soll er Schüler Donatello's gewesen sein; nach del Migliore war sein erster Lehrer der florentinische Goldschmied Giuliano Varrochi oder Verrocchio, dessen Name auf ihn übertragen wurde. In den Bildern Verrocchio's zeigt sich, wie in den Werken der Pollaiuoli, die Anschauungs- und Behandlungsweise des Bildhauers und Erzgiefsers, besonders auch auf seinem Hauptgemälde, der Taufe Christi, auf welchem das vielbewunderte Erstlingswerk seines Schülers Leonardo da Vinci zu sehen ist. Der Engel im hellgrünen Gewand (auf der äufsersten Linken), welcher, den Rücken dem Beschauer zugewendet, zum Heiland aufblickt, übertrifft allerdings an Schönheit der Linien, Anmut der Bewegung und Empfindung im Ausdruck des Kopfes seinen Engelgefährten, welchen der Meister selbst malte. Bei Verrocchio zeigt sich wie bei den Pollaiuoli die Schwierigkeit der Bewältigung des zähen Materials; er macht wie sie scharfe Conturen und setzt ähnliche Reflexe zwischen Schatten und Umrifs. Verrocchio erweist sich als eifrig experimentierender Künstler und untermalt, da die vollständige Behandlung mit Ölfarben immer noch nicht gelingen will, manchmal zuerst mit Tempera und vollendet dann mit Ölfarben, d. h. immer noch mit der vernice liquida, wie dies an seiner „Madonna mit dem Kinde“ (Nr. 104 A im Königlichen Museum zu Berlin) auffällt.

An der Grenzscheide der untergehenden gotischen Kunst und der siegreichen Renaissance stehen zwei Kunsttheoretiker, welche zusammen einen Januskopf bilden: der rückwärts schauende Cennino Cennini[1]) (geb. um 1372 zu Colle di Valdelsa; die Abschrift seines Trattato trägt die Jahrzahl 1437) und der vorwärts blickende Leon Battista Alberti (geb. um 1404 zu Venedig, als Abkömmling einer aus Florenz verbannten Familie; er schrieb seine Libri tre della Pittura im Jahre 1435[2])).

---

[1]) Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften 1. Bd., Cennino Cennini. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, übersetzt von Albert Ilg. Wien 1871.

[2]) Eitelberger von Edelberg, Quellenschriften Bd. XI. Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Originaltext herausgegeben und übersetzt von Dr. Hubert Janitschek. Wien 1877.

Cennino, der Sohn des Drea (Andrea) Cennini, bekundet demütig, „als ein geringes ausübendes Glied in der Kunst der Malerei“, dafs er zwölf Jahre von seinem Meister Agnolo, dem Sohn des Taddeo von Florenz, unterrichtet worden sei. Agnolo habe die Kunst von seinem Vater Taddeo erlernt, dessen Taufpate Giotto gewesen sei. Vier und zwanzig Jahre lang sei Taddeo als Schüler bei Giotto geblieben. Gott, die Jungfrau und alle Heilige, besonders aber St. Lucas, den ersten Maler, und St. Eustachius, seinen speciellen Fürsprech, ruft Cennini an, dafs sie ihm bei dem Beginn seines Unternehmens beistehen mögen. Er unterläfst nicht, für den angehenden Maler moralische und diätetische Lebensregeln aufzustellen, ja er richtet die Mahnung an den jungen Künstler: „Dein Leben soll immer geregelt sein, als hättest du Theologie, Philosophie oder andere Wissenschaften zu studieren; ich meine, du sollst mäfsig sein im Essen und Trinken“ u. s. w.[1])

Erst mit Masaccio beginnt, wie wir gesehen haben, in der florentinischen Malerei das eigentliche Verständnis der Modellierung, wenn auch Cennini immerhin folgende Anweisung dazu gibt: „Folge immer dem besseren Lichte und wolle es, wie du vernünftigerweise mufst, benützen und ihm folgen, da ein Werk, wenn dieses fehlte, ohne Relief, eine einfältige und mit wenig Meisterschaft gefertigte Sache wäre“[2]).

Ein ganz anderer Mann als der redliche, fromme, aber handwerksmäfsige Cennini ist der nach Glanz strebende, sich selbst gern als Ideal darstellende Herold der Renaissance, Leone Battista Alberti, der Abkömmling einer vornehmen, wegen ihrer ehrgeizigen Pläne aus Florenz vertriebenen Familie. Er ist ein Kraft- und Universalgenie; darum klebt aber auch seinen Bestrebungen nicht selten etwas Dilettantisches an. Alles was in seinen Augen Ruhm und Ehre bringt, sucht er zu erreichen. In Athleten- und Akrobatenkünsten übt er sich; von der Jurisprudenz wendet er sich zur Theologie, von der Theologie zur Mathematik. Vierundzwanzig

---

[1]) Vergl. Cap. XXIX. Come dei temperare tua vita per tua onestà e per condizione della mano; e con che compagnia e che modo dei prima pigliare a ritrarre una figura da alto. Nach andern Warnungen gibt er schliefslich noch folgende: „Ancor vi è una cagione, che, usandola, puoi alleggierire tanto la mano, che andrà più arieggiando, e volando assai più, che non fa la foglia al vento. E questa si è, usando troppo la compagnia delle femmine.“

[2]) Cap. IX. Come tu devi dare la ragione della luce tua per chiaro o scuro alle tue figure, dotandole di ragione di rilievo.

Jahre alt, schreibt er eine allegorische Komödie in lateinischer Sprache, Philodoxeos (der Ruhmliebende) genannt, welche seine enthusiastischen Zeitgenossen für das Werk eines antiken Dichters halten. Als Domherr von Santa Maria del Fiore, Abt von San Savino, Dechant von Borgo San Lorenzo und von San Martino a Gangalandi, endlich als Abt von San Ermete in Pisa bezieht er die Einkünfte fetter Pfründen, ist aber von Gesinnung ein Heide, jedoch auch vom Aberglauben seiner Zeit befangen und verfafst moralisch-philosophische Schriften ohne besondere Tiefe und Innerlichkeit. Als Theoretiker verschmäht er alles, was an Cennini erinnert, alle Farbenrecepte und praktische Anweisungen, dagegen ist er wesentlich der mathematischen Construction zugewandt, ohne auf die höhere Bedeutung der Kunst einzugehen. Vasari sagt von ihm: „In der Kunst den Malerei lieferte Leon Battista keine bedeutenden und keine sehr schönen Werke; denn was man von seiner Hand findet, und dessen ist sehr wenig, zeigt keine grofse Vollkommenheit; auch ist dies eben nicht zu verwundern, da er sich mehr in den Studien als im Zeichnen übte; doch verstand er seine Gedanken sehr gut durch Zeichnung kund zu geben“ etc. Als Architekt schwärmt er für die Antike; der Kirche San Andrea in Mantua setzt er eine Prunkmaske, „eine blofse Schauseite“ vor, die sich zu dem Innern ganz heterogen verhält; für die Vorderseite der im gotischen Stil angefangenen Kirche San Francesco zu Rimini nimmt er als Vorbild den benachbarten Triumphbogen des Augustus — gerade genug, um als Beispiele seiner wunderlichen Begriffe vom Kirchenstil zu dienen. Sein bester Bau ist der Palazzo Rucellai in Florenz, in dessen drei Stockwerken er als der erste die Verbindung von Rustica und Pilastern durchführte.

In seinem 30. Jahre (1435) schrieb er den Trattato della Pittura. Auch er gibt darin den Künstlern Verhaltungsregeln, aber von Gott und den Heiligen ist darin nicht die Rede. „Meine Meinung ist“, sagt er, „dafs der Maler, um alles wohl erreichen zu können, ein tüchtiger Mensch und wohl bewandert in den schönen Wissenschaften sein müsse. Jeder weifs, wie die (sittliche) Güte des Menschen viel mehr als aller Fleifs, als alle Kunstfertigkeit das Wohlwollen der Mitbürger zu gewinnen vermag, und niemand bezweifelt, dafs das Wohlwollen vieler viel, sowohl zum Ruhm als auch zum Gewinn verhilft. Und es geschieht oft, dafs die Reichen, mehr durch Wohlwollen als durch die Bewunderung

der Kunst bewogen, lieber diesem bescheidenen und wohlgesitteten Maler einen Verdienst zukommen lassen, während sie jenen andern, vielleicht geschickteren, aber nicht so wohlgesitteten bei Seite lassen. Es geziemt daher dem Künstler, sich besonders anständig, am meisten jedoch höflich und gewandt im Umgange zu zeigen, und so wird er sich Wohlwollen, die kräftige Hilfe gegen Armut, und Geld, die beste Hilfe, sich in der Kunst auszubilden, erwerben." — Er predigt also die Tugend nicht um ihrer selbst, sondern um des durch sie zu erlangenden Vorteils willen.

Von Wichtigkeit für unsere Betrachtung ist der im Widerspruch gegen die Ansicht des Aristoteles in Alberti's Abhandlung von der Malerei aufgestellte Grundsatz, dafs Weifs und Schwarz nicht als eigentliche Farben anzusehen sind, da dem Maler kein anderes Mittel zu Gebote steht, als das Weifs, um den höchsten Lichtglanz, und das Schwarz, um die tiefste Finsternis darzustellen [1]).

Diesem Satze stellt er, dem Aristoteles folgend, die Behauptung voraus, dafs die Vermischung mit Weifs nicht die Gattungen der Farben verändere, wohl aber Arten bilde. In gleicher Weise besitze die schwarze Farbe die Kraft, durch ihre Beimischung eine gleichsam unendliche Zahl von Farbenarten zu bilden [2]).

---

[1]) . . . . „che 'l biancho e'l nero non sono veri colori, però che il pictore truova cosa niuna, colla quale elli ripresenti l'ultimo lustro de'lumi altro che il biancho, et cosi solo il nero a dimostrare le tenebre."

[2]) Ähnlich wenigstens sagt Aristoteles (de sensu, Cap. IV): „Wie aber die Farben aus einer Mischung von Weifs und Schwarz bestehen, so die Geschmacksflüssigkeiten aus der von bitter und süfs."

Zur Vergleichung mögen hier die folgenden Sätze aus der Abhandlung des Aristoteles de sensu, Cap. III, Übersetzung von F. A. Kreuz, stehen: „Wie nun (in der Luft) das eine Licht, das andere Finsternis ist, so entsteht auch in den Körpern das Weifse nnd Schwarze. — Hier müssen wir nun von den übrigen Farben reden, durch sofortiges Unterscheiden, wie vielfach sie entstehen können.

Es kann nämlich nebeneinander gestellt sein das Weifse und das Schwarze, so dafs jedes einzeln unsichtbar ist wegen der Kleinheit, das aus beiden Bestehende aber so fühlbar wird. Dieses nämlich kann weder weifs noch schwarz erscheinen; weil es aber eine Farbe haben mufs, von diesen zweien (dem Weifsen und Schwarzen) aber keine möglich ist; so mufs es etwas Gemischtes geben, und eine andere Art von Farbe. Auf diese Weise kann man etwa annehmen, dafs mehrere Farben seien aufser dem Weifsen und Schwarzen; viele aber durch ein Verhältnis.

Der Fehler Alberti's ist, dafs er einmal Weifs als höchstes Licht, Schwarz als tiefste Finsternis ansieht und erklärt, dafs es keine Farben sind, was nicht blofs in der Theorie, sondern auch in der Praxis als richtig gelten mufs, und dafs er das anderemal sie doch als Farbstoffe (Pigmente) unter die anderen (vier) Farben zur Bildung neuer Farbarten mischen will, während, um dem Auge eine annähernde Illusion zu bieten, die Farbenharmonie eines Bildes, durch die Extreme Weifs und Schwarz bestimmt, innerhalb dieser Grenzen um einige Töne tiefer gestimmt werden mufs als der durchsichtig schimmernde Farbenschmelz, mit welchem die Natur die Gegenstände im Sonnenlicht verklärt.

Doch prüfen wir Alberti's Ansichten weiter, wobei darauf zu achten ist, dafs dem Weifs bald die Rolle des Lichts, dem Schwarz die des Schattens zugewiesen ist, dann aber beide doch wieder als Pigmente behandelt werden.

Es können nämlich drei zu zwei, und drei zu vier, und auch nach anderen Zahlen nebeneinander gestellt sein. Andere aber überhaupt nach keinem Verhältnis, sondern nach einem unbestimmbaren Übermafs und Mangel, und diese können sich auf dieselbe Art verhalten, wie das Zusammenklingende in der Musik. Denn die einen in gefällig sich verhaltenden Zahlen sind Farben, welche, wie dort das Zusammenklingende, die lieblichsten Farben zu sein scheinen; wie das echt Purpurne und Rote, und einige wenige derartige, eben deswegen, weil auch der harmonischen Klänge wenige sind; die andern aber, die nicht im Zahlenverhältnis, sind die übrigen Farben. Oder auch, es können alle Farben in den Zahlen sein, und zwar teils geregelt, teils ungeregelt, und sie selbst können, sobald sie nicht rein sind, solche werden, weil sie nicht in den Zahlen sind.

Eine Art der Entstehung der Farben ist diese, eine andere das Scheinen ineinander, wie manchmal die Maler thun. Diese streichen eine andere Farbe auf eine hellere, wie wenn sie im Wasser oder in der Luft etwas erscheinen lassen wollen, und wie die Sonne für sich zwar weifs scheint, durch Wolken aber und Rauch rötlich. Und auch so werden viele Farben auf eine der vorher erwähnten gleiche Weise entstehen; denn es mag ein Verhältnis sein der auf der Fläche zu denen in der Tiefe; andere mögen aber auch überhaupt nicht in einem Verhältnis stehen.

— — — Dafs übrigens, wenn etwas gemischt ist, auch die Farben gemischt sein müssen, ist klar; auch dafs dieses die eigentliche Ursache sei, dafs es viele Farben gibt, nicht aber das Schweben auf der Oberfläche, noch die Nebeneinanderstellung: denn nicht etwa in der Ferne nur, nicht aber auch in der Nähe erscheint einerlei Farbe der gemischten Dinge, sondern überall. Viele Farben aber wird es geben, weil das Gemischte untereinander gemischt sein kann nach vielen Verhältnissen, und das eine nach Zahlen, das andere allein nach dem Übermafs."

Gewifs gehören, fährt er fort, Reichtum und Mannigfaltigkeit der Farben zu den Vorzügen eines Gemäldes, aber es sei vor allem die richtige Verwendung von Weifs und Schwarz zu erlernen, weil das Licht und der Schatten, folglich Weifs und Schwarz, den gemalten Gegenständen den Schein der Wirklichkeit verleihe, und er halte den Maler für mittelmäfsig, der nicht genau wisse, welche Bedeutung Licht und Schatten für die Fläche habe. Alberti meint, Kenner und Laien würden die Gesichter loben, welche wie gemeiselt aus einem Bilde herauszutreten scheinen, dagegen aber die Gesichter tadeln, an denen man keine andere Kunst sehe, als höchstens eine gute Zeichnung. Er warnt vor dem übermäfsigen Gebrauch von Weifs und Schwarz; er wünscht sogar, die Maler müfsten das Weifs und das Schwarz teuerer als die kostbarsten Steine, als die Perlen der Cleopatra kaufen, damit sie gezwungen würden, sparsam damit umzugehen; einer Fläche sei niemals ein so kräftiges Weifs zu geben, dafs dies nicht noch kräftiger sein könne; selbst wenn ein blendend weifses Gewand gemalt werden solle, sei dabei nicht das kräftigste Weifs zu verwenden, da dem Maler nichts anderes als das Weifs zu Gebote stehe, um den höchsten Glanz einer wohlgeschliffenen Degenklinge auszudrücken, und nichts anderes als das Schwarz, um die dichteste Finsternis der Nacht wiederzugeben.

Mit diesem letzten Satze spricht Alberti nicht allein das Grundprincip aller Farbengebung, sondern auch des Helldunkels aus. Dann aber sagt er wieder unrichtig, welche Wirkung die richtige Zusammenstellung von Weifs und Schwarz (von Licht und Schatten, hätte er sagen sollen) hervorbringe, sei daraus ersichtlich, dafs gemalte Gefäfse aus diesem Grunde so erglänzten, als wären sie von Gold, Silber oder Glas. Auch hier zeigt sich wieder der Irrtum neben der Wahrheit. Alberti will ein farbiges Bild wie eine einfarbige Zeichnung behandelt haben, in welcher die Schatten mehr oder minder schwarz abgestuft, die Lichter weifs aufgehöht sind. Der hellere Ton des beleuchteten Teils einer Localfarbe ist aber keineswegs immer nur durch Beimischung zu dieser von Weifs, oder der dunklere Ton des beschatteten Teils derselben Localfarbe durch Beimischung von Schwarz zu dieser zu erzielen. Auch bei den Schlagschatten wirken namentlich die complementären Farben oder Contrastfarben aufser der Localfarbe des Körpers mit, auf welchen der Schlagschatten fällt. Auf dem hellen Fufsboden eines Zimmers erscheint z. B. der Schlagschatten

eines scharlachroten Gewandes bräunlich, aber ganz in das Grüne gehend; der Schlagschatten einer brillant gelben Draperie bräunlich in das Violette gehend u. s. w.[1])

Die feine Abstufung von Glanzlicht, Lichtton, Localton, Übergangston und Schatten wird schon bei den Gewändern nicht durch Beimischung von Weifs und Schwarz unter die Localfarben erzielt, aber noch viel weniger bei der Carnation, wo sich zwischen diesen Haupttönen noch eine nicht geringe Anzahl von Zwischentönen zeigt.

Bouvier-Ehrhardt sagt sehr richtig (S. 309): „Das volle Licht aller beleuchteten Gegenstände zeigt sich in Bezug auf die Färbung stets in verhältnismäfsig reinen und brillanten Farben; diese werden etwas gebrochener in den Flächen, die sich vom Beschauer, d. h. also vom Maler, abwenden, die aber von einer anderen Seite gesehen, noch ebenfalls in vollem Lichte sein würden. Gebrochen und zugleich in das Kalte, d. h. Bläuliche übergehend sind alle Flächen und Stellen, die sich vom Lichte abwenden, so dafs die den Schatten zunächst liegenden dunkelsten Halbtöne, die verhältnismäfsig zugleich gebrochensten und kältesten sind. Die Schatten dagegen sind warm in der Farbe, da sie überall von Reflexen erhellt und durch die dazwischen liegende Luftschicht gemildert werden. Dieses Gesetz der Farbe erscheint in gerade ebenso unendlichen Veränderungen, als die Erscheinung der Gegenstände und Zustände unendlich mannigfaltig nach ihrer Natur und nach den Umständen ist.“

„Wenn bei dem menschlichen Colorit auch nur sehr annäherungs- und beziehungsweise von den Contrastfarben die Rede sein kann, so wird man das abgetönte reine Rot z. B. ins Grünliche gebrochen, den tieferen Halbton dagegen wieder, wenn auch kälter, doch mehr in das lackig Violette übergehen sehen u. s. w. Bei dem feinen und beweglichen Element der Farbe sollen jedoch diese schweren Worte nur annähernd die Richtung bezeichnen.“

„Eine Farbenreihe mit Rücksicht auf individuelle Farbe müfste in ununterbrochener Folge aus dem hellsten Licht in den dunkelsten Schattenton überführen, zugleich aber auch aus den reinen Tönen des Lichts durch gebrochene Halbtöne in immer gebrochenere und kälter werdende Übergangstöne, fast genau nach dem Mafs ihrer Dunkelheit, — und mit den warmen Schatten endigen.“

---

[1]) Handbuch der Ölmalerei von M. P. L. Bouvier, vierte neu bearbeitete Auflage von Prof. A. Ehrhardt. Braunschweig 1861.

In seiner Farbentheorie gilt dem enthusiastischen Bewunderer des Altertums Alberti die antike Vierzahl als Grundgesetz. „Durch die Mischung der Farben", sagt er, „entstehen unzählige andere Farben; eigentliche Farben aber gibt es nur vier — gleich der Zahl der Elemente — aus welchen dann mehr und mehr andere Arten von Farben entstehen. Die Farbe des Feuers wird das Rot sein, die der Luft das Blau, des Wassers das Grün[1]) und der Erde das Bleigrau oder Aschgrau[2]). Andere Farben wie die des Jaspis und des Porphyrs sind eine Mischung von diesen. Also vier Gattungen von Farben gibt es, welche ihre Arten bilden, je nachdem man ihnen Licht oder Dunkel, (d. h.) Weifs oder Schwarz hinzufügt; von diesen Arten gibt es fast unzählige. Wir sehen das grüne Laub von Stufe zu Stufe das Grün verlieren, bis dafs es gelblich wird, u. s. w. Und in gleicher Weise macht auch die Erde ihre Farbenarten je nach Mischung mit Weifs oder Schwarz[3]).

[1]) Eine Mischfarbe, wie das Wasser kein einfacher Urstoff ist. Letzteres weifs man freilich erst seit 1781, in welchem Jahre Henry Cavendish die Zusammensetzung des Wassers aus Hydrogen und Oxygen entdeckte.

[2]) Ebenfalls eine Mischfarbe. Obiges ist eine Reminiscenz aus der dem Aristoteles zugeschriebenen Abhandlung de coloribus, in welcher die Farbe der Asche der verbrannten Erde als eine Elementarfarbe aufgezählt wird.

[3]) „Dico per la permistione de 'colori nascere infiniti altri colori, ma veri colori solo essere, quanto li helementi quattro, da quali più et più altre spetie di colori nascono. Fia colore di fuoco el rosso, dell aere cilestrino, dell acqua el verde, et la terra bigia et cenericcia. Li altri colori come diaspri et porfidi sono permistione di questi. Adunque quattro sono i generi di colori, et fanno spetie sue, secondo se alli agiunga obscuro o chiarore, nero o biancho; et sono quasi innumerabili. Veggiamo le fronde verzose di grado in grado perdere la verdura per insino che divengono scialbe, etc. Et cosi la terra secondo il biancho e' 'l nero fa sue spetie di colore." In der lateinischen Redaction der Abhandlung (Basileae 1540 p. 19, vergl. die Angabe von Janitschek) heifst es u. a. noch: „Neque tamen eos philosophantes aspernor, qui de coloribus ita disputant, ut species colorum esse numero septem statuant, album atque nigrum duo colorum extrema. Unum quidem inter medium, tum inter quodque extremum, atque ipsum medium binos, quod alter plus altero de extremo sapiat, quasi de limite ambigentes collocant. Pictorem sane novisse sat est, qui sint colores et quibus in pictura modis iisdem utendum est. Nolim a peritioribus redargui, quidem philosophos sectantur duos tantum esse in rerum natura integros colores asserunt, album et nigrum, caeteros autem omnes ex duorum permistione istorum oriri." — Oben ist schon die Stelle aus Aristoteles angeführt worden, dafs die Farben aus einer Mischung von Weifs und Schwarz bestehen. Derselbe (de sensu Cap. IV) nimmt sieben Farhenarten an: „Ungefähr gleich sind die Arten der Geschmacksflüssigkeiten und die Arten der Farben. Von beiden nämlich gibt es sieben Arten, wenn man, wie es sachgemäss ist, das Graue

Rätselhaft bleibt es nur, wie Alberti durch Beimischung von Weifs oder Schwarz zu einer seiner Elementarfarben Rot, Blau, Grün und Blei- oder Aschgrau seine gelbe Farbe erzeugt. Für ausübende Künstler, an welche doch seine Lehren gerichtet sind, denen aber eine praktische Vorschrift erwünschter sein mufste, als das schönste philosophische Theorem, konnte in diesem Punkte Alberti's Farbentheorie keine Geltung haben, da jeder Farbenreiber, der Grün aus der Mischung von Gelb und Blau herstellte, ad oculos demonstriren konnte, dafs Gelb eine einfache, Grün dagegen

als etwas Schwarzes setzt: denn es ergibt sich, dafs das Gelbe zum Weifsen gehört, wie das Fette zum Süfsen, das Rötliche aber und Purpurfarbige, und Grüne und Blaue zwischen dem Weifsen und Schwarzen." — Aus der dem Aristoteles zugeschriebenen, neuerdings aber abgesprochenen (z. B. von K. Prandl in s. Ausg. München 1849 u. Leipzig 1881) Abhandlung de coloribus, von welcher Goethe (Materialien zur Geschichte der Farbenlehre) unter dem Titel „Theophrast oder vielmehr Aristoteles von den Farben" eine vollständige, ihm wahrscheinlich von Riemer gelieferte Übersetzung gibt, ist Folgendes hervorzuheben: „I. Von den einfachen Farben, Weifs, Gelb und Schwarz. Einfache Farben sind diejenigen, welche die Elemente begleiten, das Feuer, die Luft, das Wasser und die Erde. Die Luft und das Wasser sind ihrer Natur nach weifs, das Feuer und die Sonne aber gelb. Die Erde ist ursprünglich gleichfalls weifs, aber wegen der Tingierung erscheint sie vielfarbig. Dieses wird offenbar an der Asche: denn sobald nur die Feuchtigkeit ausgebrannt ist, welche die Tinctur verursachte, so wird der Überrest weifs, nicht aber völlig; denn etwas wird wieder von dem Rauche gefärbt, welcher schwarz ist. Deswegen wird auch die Lauge gelb, weil etwas Flammenartiges und Schwarzes das Wasser färbt. Die schwarze Farbe begleitet die Elemente, wenn sie ineinander übergehen. Die übrigen Farben aber entstehen, wenn sich jene einfachen vermischen und wechselseitig temperieren. Die Finsternis entsteht, wenn das Licht mangelt. Schwarz erscheint uns auf dreierlei Weise: denn erstens, was durchaus nicht gesehen wird, wenn man den umgebenden Raum sieht, erscheint uns als schwarz; so auch zweitens dasjenige, wovon gar kein Licht in das Auge kommt. Drittens nennen wir aber auch solche Körper schwarz, von denen ein schwaches und geringes Licht zurückgeworfen wird. Deswegen halten wir auch die Schatten für schwarz. — Dafs aber die Finsternis keine Farbe sei, sondern eine Beraubung des Lichtes, dieses ist nicht schwer aus verschiedenen Umständen einzusehen; am meisten aber daher, dafs sich nicht empfinden läfst, wie grofs und von welcher Art das Gebilde derselben sei, wie es sich doch bei andern sichtbaren Dingen verhält. Dafs aber das Licht zugleich die Farbe des Feuers sei, ist daraus deutlich, weil man an diesem keine andere Farbe findet, und weil es durch sich allein sichtbar ist, so wie es alles übrige sichtbar macht. II. Von den mittleren oder gemischten Farben. Diejenigen Farben, welche aus der Mischung (κρᾶσις) der vorhergehenden oder durch das Mehr und Weniger entstehen, sind viel und mannigfaltig. Durch das Mehr und Weniger erzeugen sich die Stufen zwischen dem Scharlach und Purpur; durch die Mischung aber, z. B. des Schwarzen und Weifsen, entsteht das Grau. Auch wenn wir

keine einfache Farbe sei. Mit den vier Farben verhält es sich wie mit den vier Elementen, von welchen nur noch im poetisch-symbolischen Sinne die Rede sein kann; die Chemie unserer Zeit kennt 75 Elemente.

Goethe (Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Farbenbenennungen der Griechen und Römer) spricht sich klar und vortrefflich gegen die buchstäbliche Annahme der Entstehung der Farben durch Mischung von Weifs und Schwarz aus, wie sie von den Philosophen des Altertums gelehrt wurde: „Die Alten lassen

---

das Schwarze und Schattige mit dem Licht, welches von der Sonne oder dem Feuer her scheint, vermischen, so entsteht ein Gelbrot; ingleichen wird das Schwarze, das sich entzündet, rot, z. B. rauchende Flamme und glühende Kohlen, etc. etc. Diese Erscheinungen können wir daher als die wechselseitigen Wirkungen des gewissermafsen verkörperten Schwarzen und Weifsen von der einen und des Lichtes von der andern Seite recht wohl annehmen, ohne zu behaupten, dafs gedachte Farben immer auf dieselbe Weise entstehen müssen. Denn es ist bei den Farben nicht allein das einfache Verhältnis zu betrachten, sondern es gibt auch zusammengesetzte, die sich verhalten wie die einfachen, jedoch, da ihre Mischungen einigen Spielraum haben, nicht eben eine entschiedene, vorauszusagende Wirkung hervorbringen. III. Von der Unbestimmbarkeit der Farben. Es darf uns aber nicht verborgen bleiben, woher das Vielfältige und Unbestimmbare der Farben entstehe, indem wir finden, dafs die Verbindung des Lichtes und des Schattens sich ungleich und unregelmäfsig ereigne. Beide sind durch das Mehr oder Weniger gar sehr von einander unterschieden: daher sie, sowohl unter sich als wenn sie mit den Farben vermischt werden, viele Farbenveränderungen hervorbringen; teils weil das, was nun zusammenwirkt, an Menge und an Kräften sich nicht gleich ist, teils weil sie gegen einander nicht dieselben Beziehungen haben. Und so haben denn auch die Farben in sich viel Verschiedenheiten, das Blaurote so wie das Gelbrote, ingleichen das Weifse und so auch die übrigen, sowohl wegen des Mehr oder Weniger als wegen wechselseitiger Mischung oder Reinheit, etc. IV. Von künstlichen Farben. Übrigens was gefärbt wird (vorausgesetzt dafs es ganz weifs sei) empfängt seine Farbe von dem Färbenden. So wird vieles durch Blumen, Wurzeln, Rinden, Hölzer, Blätter und Früchte gefärbt, sodann vieles mit Erde, Schaum und metallischen Tinten, auch mit tierischen Säften, wie das Blaurote durch die Purpurschnecke," etc. etc.

Wir sehen hier betreffs der Farben physikalische Erscheinungen und deren Wechselwirkungen bestimmt und klar von den Pigmenten und deren Mischungen unterschieden, was bei Alberti nicht der Fall ist.

Auch in Theophrast's Fragment (Theophastri Eresii Opera ex recognitione Fr. Wimmer III) de sensu et sensibilibus Cap. XIII, 73 werden vier Farben als einfache angegeben. Wie Aristoteles leitet Theophrast (l. c.) bei Naturerscheinungen, z. B. bei dem Meer im Sturm, das Weifs von dem Ebenen, Glatten (*τὸ λεῖον*), das Schwarz von dem Rauhen, Unebenen, Aufgewühlten her (*τὸ δὲ μέλαν ἐκ τῶν ἐναντίων ἐκ τραχέων καὶ σκαληνῶν καὶ ἀνομοίων*).

alle Farbe aus Weifs und Schwarz, aus Licht und Finsternis entstehen. Sie sagen, alle Farben fallen zwischen Weifs und Schwarz, und seien aus diesen gemischt. Man mufs aber nicht wähnen, dafs sie hierunter eine blofs atomistische Mischung verstanden, ob sie sich gleich an schicklichen Orten des Wortes *μίξις* bedienen, dagegen sie an den bedeutenden Stellen, wo sie eine Art Wechselwirkung beider Gegensätze ausdrücken wollen, das Wort *κρᾶσις*, *σύγκρισις* gebrauchen; so wie sie denn überhaupt sowohl Licht und Finsternis als die Farben unter einander sich temperieren lassen, wofür das Wort *κεράννυσθαι* vorkommt" etc. „Sie geben die Farbengeschlechter verschieden, einige zu sieben, andere zu zwölfen an, doch ohne sie vollständig aufzuzählen."

„Aus der Betrachtung ihres Sprachgebrauchs, sowohl des griechischen als römischen, ergibt sich, dafs sie generelle Benennungen der Farben statt der speciellen und umgekehrt diese statt jener setzen."

„Ihre Farbenbenennungen sind nicht fix und genau bestimmt, sondern beweglich und schwankend, indem sie nach beiden Seiten auch von angrenzenden Farben gebraucht werden. Ihr Gelbes neigt sich einerseits ins Rote, andererseits ins Blaue; das Blaue teils ins Grüne teils ins Rote; das Rote bald ins Gelbe bald ins Blaue; der Purpur schwebt auf der Grenze zwischen Rot und Blau, und neigt sich bald zum Scharlach, bald zum Violetten" etc. etc.

Auch bei Plinius wird die Vierzahl der Farben, offenbar von den vier Elementen abgeleitet, hervorgehoben. Weifs, Gelb, Rot und Schwarz sollen allein von den grofsen Künstlern Apelles, Antion, Melanthios und Nikomachos gebraucht worden sein, während Plinius doch selbst im vorhergehenden Abschnitt eine grofse Anzahl anderer Farben und Farbstoffe aufzählt [1]).

Diese symbolisch-poetische Auffassung kann in der Technik und Praxis nicht gelten, Goethe sagt richtig (Zur Farbenlehre

[1]) Nat. Hist. XXXV. 50, ed. Lud. Janus. „Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere — ex albis Melino, e silaciis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento — Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus." Dem Plinius als laudator temporis acti dient jedoch diese angebliche Einfachheit der Farbengebung alter Meister nur als ein Argument seines Unmuts gegen seine Zeitgenossen: „nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum et draconum elephantorumque saniem nulla nobilis pictura est. omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur."

§§ 552—554: „Man nehme im allgemeinen Gelb, Blau und Rot als reine, als Grundfarben fertig an. Rot und Blau wird Violett, Rot und Gelb Orange, Gelb und Blau Grün hervorbringen. Man hat sich sehr bemüht, durch Zahl-, Mafs- und Gewichtsverhältnisse diese Mischungen näher zu bestimmen, hat aber dadurch wenig Erspriefsliches geleistet. Die Malerei beruht eigentlich auf der Mischung solcher specificierten, ja individualisierten Farbenkörper und ihrer unendlichen möglichen Verbindungen, welche allein durch das zarteste, geübteste Auge empfunden und unter dessen Urteil bewirkt werden können."

Bouvier-Ehrhardt[1]) bestätigt diesen Ausspruch: „Es ist bekannt, dafs in dem Wechsel der Farben den drei ursprünglichen, Gelb, Rot und Blau, die gemischten, Violett, Grün und Orange, gegenüberstehen, — nach diesen entgegengesetzten Richtungen hin, ohne ihre Natur zu ändern und je nach dieser Natur erscheinen die neben einander stehenden Farbentöne"[2]).

---

[1]) Handbuch der Ölmalerei S. 311.

[2]) Damit stimmen freilich die Physiker nicht überein. Professor W. Wundt sagt in seinem Werke „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 2. Aufl., II. S. 411: „Es gibt nur einen einzigen Weg, um einfache Farbenempfindungen in völliger Sättigung herzustellen: er besteht in der Zerlegung des gewöhnlichen gemischten oder weifsen Lichtes durch Brechung in die einzelnen einfachen Lichtarten von verschiedener Wellenlänge und Brechbarkeit. Läfst man durch einen Spalt im Fensterladen eines verdunkelten Zimmers einen Sonnenstrahl auf ein dreiseitiges Flintglasprisma fallen, so wird der weifse Strahl in Folge der verschiedenen Brechbarkeit der Lichtarten von verschiedener Wellenlänge, die ihn zusammensetzen, in eine Reihe farbiger Strahlen, ein Spectrum (Violett, Indigo, Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot) aufgelöst." S. 415 f.: „Einzelne der einfachen Farben werden in der Sprache durch ältere und ursprünglichere Bezeichnungen unterschieden als die übrigen. Sie sind Hauptfarben (auch Principalfarben) genannt worden, während man ihnen die andern als Übergangsfarben gegenüberstellt. Als solche Hauptfarben treten deutlich durch ihre charakteristischen Namen Rot, Gelb, Grün und Blau uns entgegen. Da die Übergangsfarben zwischen je zwei Hauptfarben liegen, so ist es selbstverständlich, dafs sie jeder derselben verwandter ist, als diese unter sich sind, und dafs sie daher auch in der Empfindung als Zwischenstufen aufgefafst werden. Auch dies hat in den sprachlichen Bezeichnungen, wie Violett (Veilchenblau), Orangegelb, Gelbgrün u. s. w., seinen Ausdruck gefunden. Hieraus darf aber offenbar noch nicht geschlossen werden, dafs in unserer unmittelbaren Empfindung die Hauptfarben einen von den Übergangsfarben specifisch verschiedenen Charakter besitzen, sondern da die Hauptfarben, wie die Geschichte der Sprache wahrscheinlich macht, von gewissen ausgezeichneten Objecten, wie z. B. das Grün von dem grünen Pflanzenfarbstoff, das Rot von dem Blutrot, ihre frühen Namen erhalten haben, so scheinen vielmehr bestimmte Sinnes-

Alberti ist in der Theorie der Vorläufer Lionardo da Vinci's, dessen Ansichten Anlafs geben werden, nochmals auf Alberti's richtigen Fundamentalsatz zurückzukommen.

Lionardo da Vinci's Lehrer, Andrea del Verrocchio (Andrea di Michele di Francesco Cioni, geb. zu Florenz 1435, gest. zu Venedig um 1488) war, wie die Pollaiuoli, mit welchen er befreundet war, Goldschmied, Bildhauer, Erzgiefser und Maler und, nach Baldinucci, Donatello's Schüler; nach del Migliore war jedoch sein erster Lehrer der florentinische Goldschmied Giuliano Varrocchi oder Verrochio, dessen Name auf ihn übertragen wurde. In den Bildern Verrochio's zeigt sich, wie in den Werken der Pollaiuoli, die Anschauungs- und Behandlungsweise des Bildhauers und Erzgiefsers, wie dies sein unbestrittenes Werk in der Akademie zu Florenz (vergl. Vasari VII, S. 15), die Taufe Christi, darthut, auf welcher die vielbewunderte Erstlingsarbeit seines Schülers Lionardo da Vinci zu sehen ist. Der Engel im hellgrünen Gewand

eindrücke die Wahl der Hauptfarben veranlafst zu haben, worauf dann von selbst den übrig bleibenden die Rolle von Übergangsfarben zufallen mufste. Nur der Umstand, dafs es gerade vier Hauptfarben gibt, mufs in der subjectiven Natur der Empfindung eine gewisse Grundlage haben, da je zwei benachbarte Hauptfarben einander nahe genug sein müssen, damit bei allen zwischenliegenden Farben eine Verwandtschaft mit beiden merklich werde." — Wundt's Erklärung der Hauptfarben ist haltlos: Rot läfst sich nicht etymologisch mit Blut zusammenhalten. Blut, althochdeutsch bluot, bluat, pluot, ploat, plôt, mittelhochdeutsch bluot, ist eigentlich rinnende, sprudelnde Flüssigkeit von bluojan, blâhan, lateinisch fluere, fluitare, griechisch φλύειν, φλεῖν, überfliefsen, übersprudeln*). Althochdeutsch rôt ist verwandt mit raudhi, roter Eisenglanz, raudha, Eidotter, ruda, Eisenerz, Rost; aber wollte man auch aus dem Sanskrit rudhira, Blut, heranziehen, so wäre für die Wundt'sche Annahme wenig gewonnen. Gelb (althochdeutsch gelo, kelo, lateinisch helvus, hellgelb, hat von keinem „gewissen ausgezeichneten Object seinen frühen Namen erhalten," ebensowenig Blau, althochdeutsch blâo, plâo, blâ, das ursprünglich eine sehr schwankende Bedeutung hat, nämlich himmelblau, bleifarbig, bleich, lichtfarb, ja selbst gelblich; nach Weigand stimmt das Wort der Lautverschiebung gemäfs mit dem griechischen φλάειν, quetschen, schlagen und sofort mit dem lateinischen flavus; gelb drückt demnach ursprünglich die Farbe der Haut in Folge einer Quetschung aus. Grün hängt allerdings zusammen mit dem angelsächsischen grôvan, virere, virescere, to grow, wachsen, werden, gedeihen, gruo, grüne Wiese, aber dies genügt nicht zur Erklärung der vier Hauptfarben. In der Vierzahl tritt uns vielmehr wieder die antike Zusammenstellung dieser Farben mit den vier Elementen entgegen, welche, weil sie eine symbolisch

*) S. Altdeutsches Wörterbuch von Oskar Schade.

(auf der äufsersten Linken, welcher, den Rücken dem Beschauer zugewendet, nach dem Heiland aufblickt, übertrifft allerdings an Schönheit der Linien, Anmut der Bewegung und Empfindung im Ausdruck des Kopfes seinen neben ihm knieenden himmlischen Gefährten, welchen der Meister selbst malte.

Bei Verrocchio ist, wie bei den Pollaiuoli, die Schwierigkeit der Bewältigung des zähen Materials bemerkbar; auch er bringt dieselben scharfen Conturen und ähnliche Reflexe zwischen Schatten und Umrifs. Verrocchio erweist sich als rastlos experimentierender Künstler, welcher, da ihm die vollständige Behandlung mit Ölfarben immer noch nicht gelingen wollte, zuerst in Tempera untermalte und dann mit Ölfarben, d. h. immer noch mit der vernice liquida, vollendete, wie dies an der „Madonna mit dem Kinde (im Königl. Museum zu Berlin, Nr. 104 A) auffällt. Ähnlich wie die der Pollaiuoli, erinnert seine Modellierung an die von Bronzefiguren, so namentlich an die seines berühmten bambino di bronzo, den

---

gekünstelte ist, verschiedenartig versucht wurde und daher keineswegs immer zutreffend ist. Wir haben hier, wie bei den Alten, Rot als Farbe des Feuers, Gelb als Farbe der Erde (des Pseudo-Aristoteles Lauge als Extract der Asche), Grün als Farbe des Wassers und Blau als Farbe der Luft anzusehen.

Oken griff in seiner phantastischen Weise wieder die vier Elemente als erste Substanzen der Natur und die ihnen willkürlich beigelegten Farben als „die Grundfarben des ganzen Farbenreiches“ auf. Die Erde ist nach ihm das Schwerelement, das Wasser das Lichtelement, die Luft das Wärmeelement, „die Gesamtheit der irdischen Elemente ist das in seine Bestandteile zerlegte Feuer.“ „Durch die Verbindung des Lichts mit der Materie (die für sich finster ist) entstehen die Farben. Daher erscheint alle Materie gefärbt, daher hat jedes Element seine eigentümliche Farbe. Rot ist die Farbe des Feuers, Blau die Farbe der Luft, Grün ist die Wasserfarbe (das Meer erscheint grün, wie die Atmosphäre blau), Gelb ist die Erdfarbe. Weifs ist die eigentümliche Farbe des Lichts, Schwarz die Farbe der Finsternis“ u. s. w. — Die Naturphilosophie holte sich aus den verschiedensten Gärten die Pflanzen, um ihren Boden damit zu besetzen. —

Neben diesen Hauptfarben stellt die Optik auch noch Grundfarben auf, nämlich drei, Rot, Violett und Grün, deren Mischung Weifs geben soll; aber Rot, Grün und Blau, oder Orange, Grün und Violett geben gemischt, gerade wie Rot, Violett und Grün, nicht reines Weifs, sondern eine weifsliche Misch- oder richtiger gesagt, Mifsfarbe. Die Physiker sind deshalb auch in diesem Punkte durchaus nicht einig. Newton (und nach ihm Maxwell 1860) stellte die Combination Rot, Grün und Blau auf, Thomas Young dagegen Rot, Grün und Violett; Helmholtz folgte Young, wurde aber später durch Maxwell's Versuche schwankend, und gegen Maxwell trat J. J. Müller auf. Wundt sagt selbst (I, 422): „Demnach kommt auch der Construction der Farbenempfindungen nur ein Annäherungswert zu.“

Knaben mit dem Delphin, im Hofe des Palazzo vecchio in Florenz, welcher ursprünglich als Brunnenverzierung für die Mediceische Villa zu Careggi bestimmt war [1]).

Mit vollem Rechte weisen Crowe und Cavalcaselle ein Bild im Städel'schen Kunst-Institut zu Frankfurt a. M., welches als Nr. 9 im Verzeichnis von 1883 dem Francesco Pesellino zugeschrieben wird, dem Andrea del Verrocchio zu, da bei diesem interessanten Werk alle oben angegebenen Kennzeichen vollständig zutreffen. Es ist dies das folgendermafsen beschriebene: „Maria hält das vor ihr auf einer Brüstung stehende Christuskind, welches die Rechte segnend erhebt.“ Holz. H. 0,84. B. 0,64. Gekauft 1817 von N. Grossi in Rom (fl. 1420).

Inzwischen wurde die Methode der Ölmalerei von Hubert van Eyck in einer Weise ausgebildet, wie sie bisher den Italienern nicht gelungen war. Nach van Mander war die Malerei mit Temperafarben von Italien nach den Niederlanden gebracht worden. Die Kölnische Schule verdankte die Glätte und Helligkeit ihrer Gemälde einer Mischung von Wachs und Honig, welche mit dem Leim oder Eigelb vermengt und durch Essig verdünnt wurde. Im 15. Jahrhundert wurden Bleioxyde als Trockenmittel der Ölfarbe gebraucht; Hubert van Eyck war durch seine chemischen Versuche auf die Benutzung des weifsen (getrockneten oder calcinierten) Eisenvitriols bei dem Leinöl gekommen, das er nicht mehr, wie dies in früheren Jahrhunderten geschah, heifs, sondern kalt auspressen liefs, um das Braunwerden desselben zu vermeiden [2]).

Die überraschenden Erfolge des van Eyck'schen Verfahrens sind weltbekannt. Antonello da Messina führte um 1470 die ausgebildete Technik der Ölmalerei in Venedig ein; ob er sie indessen, wie bisher angenommen wurde, unmittelbar von den van Eyck erlernt habe, liegt noch im Dunkeln. Starb Antonello, wie Vasari angibt, 1493 im Alter von 49 Jahren, so ist dies unmöglich, da Hubert van Eyck schon den 18. Sept. 1426 zu Gent, Jan van Eyck den 9. Juli 1440 zu Brügge gestorben war. Antonello da Messina soll das Geheimnis des Verfahrens seinem Freunde Domenico Veniziano, und dieser dasselbe wiederum dem Andrea del Castagno mitgeteilt haben, während die beiden letzteren gemeinschaftlich in S. Maria Nuova zu Florenz malten; so erzählt Vasari und fügt

[1]) Rumohr, Ital. Forschungen II, 303.

[2]) Sir Charles Lock Eastlake, Materials etc., p. 367.

hinzu, dafs Andrea del Castagno den Domenico ermordet habe, um das Geheimnis allein zu besitzen. Diese böswillige Erfindung wird schlagend von Gaetano Milanesi (Giornale Stor. pp. 6 u. 7) widerlegt. Andrea malte nicht zugleich mit Domenico in S. Maria Nuova; dem Totenregister zufolge wurde Andrea, der wahrscheinlich an der Pest starb, am 19. August 1457 begraben, und Domenico überlebte ihn fast um vier Jahre.

Mit der Verbreitung der Ölmalerei mufste ein völliger Umschwung im Colorit und folglich auch im Helldunkel eintreten.

Die Universalität Lionardo da Vinci's (geb. 1452 im Schlofs Vinci, District Empoli im Arnothal, gest. den 2. Mai 1519 im Schlofs Clou bei Amboise in Frankreich) ist oft genug mit begeisterten Worten gepriesen, sein Bahn brechender Genius als Maler, Architekt, Bildhauer, Ingenieur, Physiker und Anatom bewundert worden; seine Zeitgenossen waren nicht weniger bezaubert von seinem hinreifsenden Talent als Musiker und Improvisator. Aber noch mehr, er hinterliefs eine ganze Reihe von Abhandlungen über verschiedene Zweige der Künste und Wissenschaften, die er wahrscheinlich zum Zweck seiner Lehrthätigkeit in der von ihm in Mailand gegründeten oder neu organisierten Akademie niedergeschrieben hatte. Die umfangreichste dieser theoretischen Schriften ist sein „Libro di Pittura“ [1]). Leider ist uns darin, wie der Herausgeber und Übersetzer desselben, Maler H. Ludwig in Rom, bemerkt, nur „eine Zusammenlese und Abschrift des in hinterlassenen handschriftlichen Fragmenten und Notizbüchern zerstreuten Stoffes, soweit derselbe gerettet war,“ geboten, „in welcher das Thema in Kreuz- und Quersprüngen verfolgt, hier fallen gelassen wird, um bei ganz anderer Stelle und in ganz anderem Zusammenhang wieder aufgenommen zu werden.“ Aber obgleich das Werk leider ein Torso ist, dessen zerstreute Glieder nicht mit Geschick wieder zusammengesetzt worden sind, so überragt es nicht blofs durch seinen Umfang sondern auch durch seine Bedeutung bei weitem Alberti's Trattato; Lionardo da Vinci verhält sich zu Alberti, wie Jacob Burckhardt bemerkt, in der That wie der Vollender zum Anfänger, wie der Meister zum Dilettanten. Die folgenden wichtigsten Ab-

[1]) Von diesem berühmten Werke gibt es viele Ausgaben; die beste ist nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), Text und Übersetzung in 3 Bänden von Heinrich Ludwig. (Wien, Quellenschriften, herausgegeben von Eitelberger von Edelberg, Bd. XV—XVII). Letztere ist im Folgenden benutzt worden.

schnitte Lionardo's über das Helldunkel beweisen, wie hoch seine künstlerische Einsicht über der seines Vorgängers steht.

Lionardo stellt, wie Alberti, wiederholt den Fundamentalsatz auf, daſs Schwarz und Weiſs keine Farben sind, weil das eine Finsternis, das andere Licht ist[1]).

Dagegen sagt er freilich wieder: „Die einfachen Farben sind sechs. Die erste davon ist das Weiſs, obwohl die Philosophen weder Weiſs noch Schwarz unter die Zahl der Farben aufnehmen, da das eine die Ursache der Farben ist, das andere deren Entziehung. Da indes der Maler nicht ohne diese beiden fertig werden kann, so werden wir sie zur Zahl der übrigen hierher setzen und sagen, das Weiſs sei in dieser Ordnung unter den einfachen die erste, Gelb die zweite, Grün die dritte, Blau die vierte, Rot die fünfte und Schwarz die sechste“[2]).

Er sieht in der Finsternis „den mächtigen und dem Licht obsiegenden Feind“, wie Zoroaster, und erklärt: „Jede Farbe ist auf der Lichtseite schöner als auf der Schattenseite. Dies kommt daher, daſs das Licht die Qualität der Farben lebhaft und in ihrer Natur kenntlich macht, der Schatten aber selbige Schönheit auslöscht und verdunkelt, dem Erkennen der Farbe also im Wege steht. Und wenn hingegen Schwarz schöner in den Schatten als in den Lichtern ist, so antwortet man, daſs es keine Farbe sei, so wenig als das Weiſs“[3]).

---

[1]) Parte II. 207. .... che 'l nero non è colore, nè ancho il biancho. — Parte II, 213. „Schwarz — Weiſs. — Obwohl man dieselben nicht zu den Farben rechnet — denn das eine ist Finsternis, das andere Licht, d. h. das eine ist Entziehung der Farbe, das andere Erzeugung der Farbe — so will ich sie deshalb doch nicht übergehen, denn in der Malerei sind sie die Grundlage, weil nämlich die Malerei aus Schatten und Lichtern zusammengesetzt wird, d. h. aus Hell und Dunkel.“ „Nero, biancho, benche questi non sono messi fra i colori, per che l'uno è tenebre e l'altro è luce, cioè l'uno è priuatione e l'altro è generatiuo, io no' li uoglio per questo lasciare indietro, per che in pittura sono li principali, con cio sia che la pittura sia composta d'ombre et di lumi, cioè di chiaro et scuro.“

[2]) Parte II. 254. „I semplici colori sono sei, de' quali il primo è il biancho, benche alcuni filosofi non accettino il bianco nè 'l nero nel numero de colori, per che l'uno è cause de colori, et l'altro n'è priuatione. Ma pure perche il pittore non po fare senza questi, noi li meteremo nel numero degli altri, e diremo il biancho in questo ordine essere il primo ne' semplici, et il giallo il secondo, e 'l uerde n'è 'l terzo, l'azuro n'è 'l quarto, e 'l rosso n'è l' quinto, e 'l nero n'è 'l sesto.“

[3]) Parte II. 207. „Ogni colore è piu bello nella sua parte alluminata, che nell' ombrosa. e questo nasce, che il lume uiuifica e da uera notitia della

Noch stärker drückt sich Alberti aus: „Tag um Tag führt uns die Natur dazu, das Lichtlose als etwas Abstofsendes zu hassen, und je mehr du dies thun lernst, um so mehr wird die Hand feinfühlend für reizende Anmut[1]). Sicher lieben wir von Natur das Lichtvolle und Klare; um so mehr versperre man den Weg, auf welchem leichter zu fehlen ist“ [2]).

Der zweite Fundamentalsatz Lionardo's lautet jedoch: „Das Helldunkel im Verein mit den Verkürzungen ist die höchste Ehre der Wissenschaft der Malerei“ [3]).

„Sehr grofse Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Thüren dunkler Behausungen sitzen. Dann sieht das Auge des Beschauers die Schattenseite des Gesichts durch die Schattendunkelheit des erwähnten Hausraumes verstärkt, und der Lichtseite des Gesichts sieht es die Helligkeit hinzugefügt, die ihr der Glanz der Luft verleiht. Vermöge dieser Steigerung von Schatten und Lichtern bekommt das Gesicht grofses Relief, dazu auf der Lichtseite fast unmerkliche Schatten, auf der Schattenseite ebenso fast unmerkliche Lichter. Durch solche Darstellung und Steigerung von Schatten und Lichtern gewinnt das Antlitz sehr an Schönheit“ [4]).

---

qualita de colori, et l'ombra amorza e oscura la medesima bellezza et impedisse la notitia d'esso colore; et se per il contrario il nero è piu bello nell'ombre, che ne' lumi, si risponde, che 'l nero non è colore, nè ancho il biancho.“

[1]) Janitschek übersetzt sinnlos: „und je mehr dies der Fall, umsomehr wird die Hand gewinnender Anmut geneigt.“

[2]) Di dì in dì fa la natura, che ti viene in odio le cose orride et obscure; et quanto piu faccendo inpari, tanto piu la mano si fà dilicata ad vezzosa gratia. Certo da natura amiamo le cose aperte et chiare; adunque più si chiuda la via quale più stia facile a peccare.“ Alberti p. 136 u. 137.

[3]) Parte V. 671. „Il chiaro et lo scuro insieme co' li scorti è la eccelenzia della scienza della pittura.“

[4]) Parte II. 93. „Grandissima gratia d'ombre e di lumi s'aggiongie alli uisi di quelli, che sedeno sulle porte di quelle habbitationi, che sono scure, e che li occhi del suo risguardatore uede la parte ombrosa di tal uiso essere oscurata dalle ombre della predetta habbitatione, et uede la parte aluminata del medesimo uiso aggionto la chiarezza, che li da lo splendore de l'aria; per la quale haumentatione d'ombre e lumi il uiso ha gran rileuo, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibilli, et nella parte ombrossa li lumi quasi insensibbilli, e di questa tale representatione et haumentatione d'ombre e di lumi il uiso acquista assai di bellezza.“

— — „Befindet sich deine Figur in einem dunklen Hause, und du siehst sie von aufsen her, so hat sie dunkle verblasene Schatten, wenn du mit der Richtung des Lichtes stehst. Eine solche Figur hat Anmut und bringt dem, der sie nachbildet, Ehre, denn sie ist von grofsem Relief, und die Schatten sind sanft und verblasen, sonderlich an der Seite, an welche die Dunkelheit des Hauses weniger hinsieht, denn sie sind daselbst fast unmerklich“ [1]).

„Grofses, hohes und nicht zu kräftiges Licht ist dasjenige, welches die Einzelheiten der Körper sehr angenehm erscheinen läfst“ [2]).

„Kleine (Beleuchtungs-) Lichter bewirken grofse und deutlich abgegrenzte Schatten auf den mit Schatten versehenen Körpern. Grofse (Beleuchtungs-) Lichter rufen auf den schattentragenden Körpern kleine Schatten mit undeutlich verschwimmenden Grenzen hervor. Wird ein kleines und kraftvolles Beleuchtungslicht von einem grofsen und weniger kräftigen umschlossen sein, wie z. B. die Sonne inmitten der Luft, dann wird das weniger starke die Stelle der Schatten auf den von oben beleuchteten Körpern einnehmen“ [3]).

„Zwischen Hell und Dunkel, d. h. zwischen Licht und Schatten befindet sich etwas mitten inne, das man weder hell noch dunkel nennen kann, sondern das in gleichem Mafse des Hellen und Dunklen teilhaftig wird. Manchmal steht es gleich weit vom Hellen und Dunklen ab, und manchmal ist es näher bei dem einen als bei dem andern“ [4]).

---

[1]) Parte II. 86. — — E se la tua figura è in casa oscura, e tu la uedi di fora, questa tal figura a l'ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura a gratia e fa honore al suo immittatore per essere lei di gran rileuo, elle ombre dolci e sfumose, et massime in quella parte, doue mancho uede la oscurità della habitatione, inpero che quivi son l'ombre quasi insensibili.“

[2]) Parte II. 104. „Il lume grande e alto e non troppo potente fia quello, che rendera le partichule de corpi molto grate.“

[3]) Parte III. 424. „I lumi piccoli fanno grande e terminate ombre sopra i corpi ombrosi. I lumi grandi fanno sopra i corpi ombrosi piccole ombre e di confusi termini. quando sara incluso il piccolo e potente lume nel grande e men' potente, com' il sole nell'aria, Allora il men' potente restara in locho d'ombra sopra de corpi da esso aluminato.“

[4]) Parte V. 672. „Il chiaro e lo scuro, cioè, il lume e l'ombre, hanno un mezo, il quale non si puo nominare nè chiaro nè scuro, ma equalmente partecipante desso chiaro e scuro; et è alcuna uolta equalmente distante al chiaro et all' oscuro, et alcuna uolta piu uicina a' l'un chà l'altro.“

„Wo der Schatten mit dem Licht zusammenkommt, da habe acht, wo er heller oder wo er dunkler ist, und wo er mehr oder weniger verblasen gegen das Licht ausläuft. Vor allem anderen aber rufe dir ins Gedächtnis, dafs du an jugendlichen Körpern keine hart begrenzten Schatten machst, wie sie ein Stein hat, denn das Fleisch hat ein wenig Durchsichtigkeit, wie man sieht, wenn man in eine Hand schaut, die man zwischen das Auge und die Sonne hält, da sieht man sie rötlich und licht durchscheinend, und sie ist, oder scheint höher gefärbt. Du setzest zwischen die Lichter und Schatten einen Mittelton. Und willst du sehen, welche Schatten (-farbe) für dein Fleisch verlangt ist, so machst du an der betreffenden Stelle mit deinem Finger Schatten, und je nachdem du den Schatten heller oder dunkler willst, hältst du den Finger näher an dein Bild oder weiter davon ab, und die (Schattenfarbe, die du da siehst,) machst du nach" [1]).

„Umrisse und Figur jeglichen Teiles an schattentragenden Körpern werden schlecht erkannt in (vollen) Schatten und Lichtern der Körper. — Aber an den Stellen, die von Licht und Schatten in die Mitte genommen werden, sind die Körperteile vom ersten Grade der Deutlichkeit" [2]).

Alberti will zwar, dafs Weifs und Schwarz zu Licht und Schatten gebraucht werde, tadelt aber jeden Maler, der sich des Weifs und Schwarz ohne grofse Mäfsigung bedient. Was Farbenharmonie betrifft, so sei immer eine helle neben eine der Gattung nach verschiedene dunkle Farbe zu stellen. Man finde eine gewisse Freundschaft zwischen bestimmten Farben, indem solche, neben einander gesetzt, einander Haltung und Anmut gäben. Die dunklen Farben ständen zwischen den hellen nicht ohne Würde, und

---

[1]) Parte III. 419. „Doue l'ombra confina col lume, abbi rispetto, dou' è piu chiara o'scura, et dou'ella è piu o'men sfumosa inuerso il lume. e sopra 'l tutto ti ricordo, che ne' giouani tu nō facci l'ombre terminate, come fa la pietra, per che la carne tien' un poco del transparente, come si uede à guardare in una mano, che sia posta infra l'occhio e 'l sole, chella si uede rosseggiare e trasparere luminosa, e li (è) o' pare piu colorita; meterai infra i lumi e lombre (un ombra mezzana) et se tu uogli uedere che ombra si ricchiede alla tua carne, farraui su un'ombra col tuo dito, e secondo che la uoi piu chiara o'scura, tieni il dito piu presso o' lontano dalla tua pittura, e quella contrafà."

[2]) Parte III. 488. „Li termini e figura di qualunque parte de corpi ombrosi mal si conoscono nelle ombre e ne lumi loro; ma nelle parti interposte infra li lumi e l'ombre le parti dessi corpi sono in primo grado di notitia."

gleicherweise fänden die hellen gut ihre Stelle zwischen den dunklen. — Lionardo spricht sich darüber folgendermafsen aus:

„Eine aus Weifs und Schwarz gemalte Sache wird mit besserem Relief ausgestattet erscheinen, als irgend eine andere. Daher rufe ich dir ins Gedächtnis, Maler, dafs du deine Figuren in Farben so hell als nur immer möglich, kleidest. Machst du sie von dunkler Farbe, so werden sie, von weitem betrachtet, von geringem Relief und geringer Deutlichkeit sein, und das zwar, weil die Schatten aller Gegenstände dunkel sind, und machst du ein dunkles Gewand, so wird wenig Verschiedenheit zwischen Lichtern und Schatten sein (können), bei (Gewändern von) hellen Farben wird dieser Unterschied aber ein grofser sein“ [1]).

Die Einseitigkeit dieser Behauptung ist von den grofsen Coloristen und Meistern des Helldunkels durch den Augenschein bewiesen worden. Dann wären die Bilder, welche in der Art von Marmor- oder Gipsreliefs gemalt sind, die besten. Lionardo war mehr Zeichner als Maler, mehr Theoretiker als Praktiker. Deshalb spricht er auch von den Farben mit einer gewissen Verachtung:

„Eine Malerei wird für die Beschauer nur dadurch wunderbar, dafs sie das, was nichts ist, wie erhaben und von der Wand losgelöst aussehen läfst, die Farben bringen aber einzig den Meistern Ehre, die sie bereiteten, denn durch sie wird keine andere Bewunderung hervorgebracht, als die ihrer Schönheit, und die ist nicht das Verdienst des Malers, sondern dessen, der die Farben gemacht hat. Und es kann eine Sache in häfsliche Farben gekleidet sein, darum aber doch die Bewunderung der Beschauer erringen, weil sie rund- erhaben aussieht“ [2]).

---

[1]) Parte III. 492. „Quella cosa che fia dipinta di bianco e nero, apparira di miglior rileuo chalcun'altra. pero ricordo à te, pittore, che uesti le tue figure di colori piu chiari che puoi; che, se le farai di colore oscuro, fieno di poco rileuo e di poca euidentia da lontano, e questo perche (Cod.: per) l'ombre di tutte le cose sono oscure, et se farai 1[a] uesta scura, poco di uario fia da lumi all'ombre, e ne' colori chiari ui fia gran diferenza.“

[2]) Parte II. 123. „Solo la pittura si rende (cosa maravigliosa) alli contemplatori di quella per far parere rileuato e spichato dalli muri quel, ch'è nulla, e li colori sol fanno onore alli maestri, che li fanno, perche in loro non si causa altra marauiglia che bellezza, la quale bellezza non è uirtu del pittore, ma di quello, che gli a generati. e puo una cosa esser uestita di brutti colori e dar di se marauiglia alli suoi contemplanti pel parere di rileuo.“

Dies jedoch vollkommen zu erreichen, wird, gesteht er zu, keinem Künstler gelingen:

„Es ist unmöglich, dafs eine Malerei, ahme sie ihren Gegenstand auch mit höchster Vollendung in Linienzeichnung, Schatten, Licht und Farbe nach, je mit demselben Relief ausgestattet erscheinen könne, wie das Naturvorbild, aufser es würde dieses aus weitem Abstand mit nur einem Auge betrachtet" [1]).

Deshalb gibt er auch mehrfach Regeln, welche Hintergründe zu wählen sind, damit die Figuren sich davon loslösen, so z. B.:

„Du hast deine Figur, ist sie dunkel, auf hellen Grund zu stellen, ist sie hell, so stellst du sie auf dunklen Grund. Ist sie hell und dunkel zugleich, so stellst du die dunkle Seite vor hellen, die helle vor dunklen Grund" [2]).

„Viel mehr Relief werden die Sachen auf hellen und beleuchtetem Hintergrund zeigen, als die auf dunklem.

Der Grund für diesen Satz ist folgender: „Willst du deiner Figur Relief geben, so machst du an ihr die Seite des Körpers, die am weitesten vom Licht absteht, dieses Lichts am wenigsten teilhaftig, daher sie denn dunkler bleibt. Geht sie nachher auch noch in einen dunklen Hintergrund aus, so fallen ihre Umrisse ins Unbestimmte und Verschwommene, und wenn hier kein Reflex Abhilfe schafft, so wird das Werk anmutlos ausfallen, und von weitem wird nichts zum Vorschein kommen, als die Lichtstellen. Die dunklen Stellen aber scheinen in Folge dessen zum Grund selbst zu gehören, und daher sehen die Dinge wie ausgeschnitten aus und sind in dem Grad weniger erhaben, als sie sein sollten, in dem die (Masse der) Dunkelheit gröfser ist" [3]).

---

[1]) Parte III. 494. „Impossibil'è, che la pittura, imitata con somma perfectione di lineamenti, ombra, lume, colore, possa parere del medesimo rileuo, qual pare esso naturale, se gia tal naturale in lunga distantia non è ueduto con un sol occhio."

[2]) Parte III. 423. „Tu hai à mettere la tua figura scura in campo chiaro, et se la figura è chiara, mettila in campo scuro; Et se'lè chiara e scura, meti la parte scura nel campo chiaro e la parte chiara nel campo scuro."

[3]) Parte III. 497. „Molto piu rileuo dimostreranno le cose nel campo chiaro e aluminato che nell'oscuro.

La ragione di quel, che si propone, è, che se tu uoi dare rileuo alla tua figura, tu le fai, che quella parte del corpo, ch'è piu remota dal lume, manco partecipa d'esso lume; onde uien' à rimanere piu oscura, e, terminando poi in campo oscuro, uiene à cadere in confusi termini; per la qual cosa, se non,

„Der umgebende Hintergrund soll bei jeder gemalten Sache dunkler als deren Lichtseite, und heller, als deren Schattenseite sein“ [1]).

„Meide die Profilierung, d. h. die scharfe Umreifsung der Dinge. Mache deinen Figuren keine Umrisse von anderer Farbe, als die des Hintergrundes ist, der an sie anstöfst, d. h. mache keine dunkle Profilierung zwischen den Hintergrund und die Figur“ [2]).

Noch eingehendere Studien von Schatten und Licht legte er in den folgenden Abschnitten nieder:

Einfach ist ein Schatten, der von einem einzigen Licht und von einem einzigen Körper verursacht wird. Zusammengesetzt ist der, welcher durch mehrere Lichter auf dem gleichen Körper, oder auch durch mehrere Lichter auf mehreren Körpern entsteht.“

„Der einfache Schatten teilt sich wieder in zwei Abteilungen, nämlich in den primitiven und in den abgeleiteten Schatten.

Primitiv ist derjenige, der an die Flächen des schattentragenden Körpers selbst gebunden ist. Abgeleitet ist jener Schatten, der vom genannten Körper ausgeht, sich von ihm trennt, durch die Luft läuft, und, wenn er Widerstand findet, an dem Fleck, auf den er hinstöfst, Halt macht in der Figur seiner eigenen Basis“ [3]).

„Die Schatten, die du nur mit vieler Mühe unterscheidest, und deren Ränder du nicht (deutlich), sondern vielmehr mit un-

---

u'acade reflesso, l'opera resta senza gratia, et da lontano non apparisce se non; le parti luminose, onde conuiene, che l'oscure paino essere del campo medesimo onde le cose paiono tagliate e rileuate (Cod: rimanere) tanto men' ch'è 'l suo douere, quant' è l'oscuro.“

[1]) Parte II. 246. „Il campo che circonda le figure di qualunche cosa dipinta, debbe essere piu oscuro, che la parte allnminata d'esse figure, e piu chiaro, che la lor parte ombrosa.“

[2]) Parte II. 116. „Fugi li profili, cio è termini espediti delle cose. Non fare le termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo, che non esse termina, cioè che tu non facia profili oscuri infra 'l campo ella figura tua.“

[3]) Parte V. 553. „Le spettie de l'ombre si diuidono in due parti, l'una delle quali è detta semplice, e l'altra composta. Semplice è quella, che da un sol lume e da un sol corpo è causata, composta è quella, che da piu lumi sopra un medesimo corpo si genera, o' da piu lumi sopra piu corpi.“

553 a. „La semplice ombra si diuide in due parti, cioè, primitiua et deriuata. Primitiua è quella, ch'è congionta nelle superficie del corpo ombroso; Deriuatiua è quella ombra, che si parte dal predetto corpo e discorre per l'aria et, se troua resistentia, si ferma nel logo doue percote, co' la figura della sua propria bassa.“

gewissem Urteil erkennen kannst, die nimmst du und überträgst sie in dein Bild. Du machst sie nicht an den Enden gerändert, so dafs dein Werk hölzern herauskäme“ [1]).

„Es gibt manche, die wollen in allen ihren Werken die Schatten dunkel sehen, und so tadeln sie denn, wer es nicht macht wie sie. Solchen wird man zum Teil Genüge thun, indem man dunkle Schatten anbringt, aber auch helle, die dunklen bei dunklen Localitäten und die hellen im freien Felde bei allgemeinem Licht“ [2]).

„Es ist nicht immer gut, was schön aussieht. Das sage ich für jene Maler, die so sehr alle Schönheit der Farben lieben, dafs sie diesen nur ganz schwache und fast unmerkliche Schatten geben, und auch dies nicht ohne Bedauern. Sie sind in diesem Irrtum gleich Rednern schöner Worte, die nichts sagen“ [3]).

„Der Schatten der Körper soll keiner anderen Farbe teilhaftig sein, als derjenigen des Körpers, an dem er angebracht wird. Daher nimmt man, da Schwarz nicht unter die Zahl der Farben gerechnet wird, von diesem die Schatten aller Körperfarben her, mit mehr oder weniger Dunkelheit, je nachdem es an ihrer Stelle gefordert ist, indem man dabei die Farbe des besagten Körpers niemals gänzlich verloren gehen läfst, aufser an den vollkommen dunklen Stellen, die in die Umrisse des undurchsichtigen Körpers eingeschlossen sind“ [4]).

Hier tritt Lionardo ganz in Alberti's Fufsstapfen. Zu verwundern ist, dafs er, welcher folgende Erklärung gibt: „Mit dem

---

[1]) Parte II. 135. b. „L'ombre, le quali tu discerni con dificulta e i loro termini non puoi conoscere, anzi con confuso giuditio le pigli e trasferrisci nella tua opera, non le farai finite ouero terminate, chella tua opera fia di legnosa risultatione.“

[2]) Parte V. 678. D. „Sono alcuni, che uogliano uedere le ombre oscure in tutte le loro opere, et cosi biasimano che non fà, come loro. à questi tali si satisfara in parte col' operare ombre oscure, et ombre chiare; le scure ne' lochi oscuri, et le chiare nelle campagne à lumi uniuersali.“

[3]) Parte II. 236. A. „Non è sempre buono quel, ch'è bello. e questo dico per quelli pittori, che amano tanto la bellezza de colori, che, non senza gran consientia (sic), dano loro debbolissime e quasi insensibili ombre, non istimando el loro rileuo, e in questo errore sono e'belli parlatori senza alcuna sententia.“

[4]) Parte V. 703. „L'ombra de corpi non debbe partecipare d'altro colore che quel del corpo, doue s'aplicha. adonque, non essendo il nero conumerato nel nuº de colori, da lui si toglie l'ombre di tutti i colori de corpi, con piu o meno oscurita, che piu o' men' si richiede nel suo locho, non perdendo mai integralmente il color di detto corpo, se nō nelle tenebre inclusi dentro alli termini del corpo opaco.“

Namen Schatten im eigentlichen Sinn des Wortes soll man jene Abnahme oder Abschwächung der den Körperflächen applicierten Beleuchtung bezeichnen, die beginnt, wo das ursprüngliche Leuchtlicht aufhört, und welche ihren Abschlufs in der vollen Finsternis findet[1]), darauf besteht und seinen Schülern als Vorschrift anempfiehlt, dafs sie auf ihren Bildern die Illusion der allmählichen Abstufung des Schattens durch schwarze Farbe hervorbringen sollen, was namentlich in der Carnation so ungünstig wirkt. Gerade eines seiner herrlichsten Bilder liefert den Beweis davon: in dem so wunderbar schön und fein gezeichneten Porträt der Mona Lisa del Giocondo (Louvre) sind leider durch die angewandte schwarze Farbe die Schatten des Gesichts nachgedunkelt und rufsig geworden. Charles Clément behauptet mit vollem Recht, dafs das Bild nicht von einer ungeschickten Restauration berührt worden sei, wie die Commentatoren des Vasari irrtümlich angeben. Doch hat Lionardo, der wie sein Lehrer Verrocchio viel experimentierte, keineswegs selbst immer die obige Vorschrift befolgt; auf demselben Porträt sind vielmehr die idealisch schön gezeichneten Hände der Mona Lisa in einem braunen trüb schattierten Fleischton gehalten; andere Bilder Lionardo's zeigen in ihren Schatten grünliche Töne. Er sagt überdies selbst:

„Oft kommt es vor, dafs die Schattenfarben dunkler Körper nicht zu den Farben im Licht stimmen, und dafs die Schatten ins Grünliche fallen, während die Lichter rötlich sind, obschon der Körper einfarbig ist“ u. s. w.

„Ich sah oft an einem weifsen Gegenstande solche Lichter rot und die Schatten bläulich. Und dies kommt in Schneegebirgen vor, wenn die Sonne hinter die Berge sinkt, und der Horizont sich in Feuer getaucht zeigt“[2])

Über das Licht bemerkt er noch:

---

[1]) Parte V. 545. a. „L'ombra, nominata per il proprio suo uocabulo, è da esser chiamata alleuiazzione di lume aplicato alle superficie de corpi, della quale il suo prencipio è nel fine della luce, et il suo fine è nelle tenebre.“

[2]) Parte II. 250. „Spesse uolte accade l'ombre ne' corpi ombrosi non essere compagni de' colori ne' lumi, o' saran uerdeggianti l'ombre e' lumi roseggianti, anchora ch' el corpo sia di colore ecquale.“ etc. io ho spesse uolte ueduto à uno obbietto biancho e' lumi rossi e l'ombre azzureggianti. e questo accade nelle montagnie di neue, quando il sole tramonta, e l'orizzōte si mostra infochato.“

„Das abgeleitete Licht ist das Resultat zweier Dinge, nämlich des ursprünglichen Lichtes und des dunklen Körpers“ [1]).

„Die Lichter, welche die undurchsichtigen Körper beleuchten, sind von viererlei Sorte, nämlich: allseitig, wie das der Luft innerhalb unseres Gesichtskreises, und einseitig, wie das Licht der Sonne, oder eines Fensters, einer Thüre, oder sonstigen begrenzten Öffnung. Die dritte Sorte ist das reflectierte Licht, und die vierte dasjenige, welches durch durchscheinende Dinge hindurchgeht, wie Leinwand, Papier oder dergleichen, die aber nicht vollkommen durchsichtig sind wie Glas und Krystall, denn diese thun die gleiche Wirkung, als wäre gar nichts zwischen den dunklen Körper und das ihn beleuchtende Licht eingeschoben“ [2]).

„Beleuchtet sein heifst des Lichts teilhaftig werden; Glanz ist Spiegelung dieses Lichts“ [3]).

„Die Widerstrahlungen werden durch Körper von heller Art und ebener, halbdichter Oberfläche verursacht. Dieselben werfen, vom Licht getroffen, dieses, wie eine Kugel im Sprung auf das erste Gegenüber zurück“ [4]).

„Die Reflexe der Lichtstellen, die auf die gegenüberstehenden Schatten zurückprallen, mildern deren Dunkelheit mehr oder weniger, je nachdem sie näher oder weniger nah, heller oder minder hell sind. Die Beobachtung dieser Reflexe wird von vielen in der Praxis verwandt, viele gibt es hinwieder, die sie vermeiden, und jede Partei findet die andere lächerlich. Um nun der üblen Nachrede der einen wie der anderen zu entgehen, bringe du das eine wie auch das andere zur Verwendung, wo es notwendig ist. Mache aber, dafs die Ursachen dafür auch deutlich sind, d. h.,

---

[1]) Parte V. 652. „Il lume deriuatiuo resulta da due cose, cioè, lume originale e corpo ombroso.“

[2]) Parte V. 663. „I lumi che aluminano li corpi opachi sono di IIII sorti, cioè, uniuersale, com' è quello de l' aria, ch' è dentro al nostro orizonte, E particulare, com' è quello del sole, o d'una finestra, o' porta, o' altro spatio; el terzo è il lume reflesso; quarto è, il quale passa per cose trasparenti come tela, o' carta, o' simili, ma no' trasparenti come uetri, o'cristalli, o'd'altri corpi, li quali fan' il medesimo effetto, come se nulla fuss' interposto infra 'l corpo ombroso e'l lume, che l'alumina.“

[3]) Parte V. 664. „Aluminatione è partecipatione di luce, e lustro è specchiamento d'essa luce.“

[4]) Parte II. 156. „Le riuerberationi sono causate da corpi di chiara qualita di piana e semidensa superfitie, le quali percosse dal lume, quello à similitudine dello balzzo della palla lo ripercotano nel primo obbietto.“

dafs man die Ursache der Reflexe und ihrer Farben offenbar sehe, und ebenso auch, warum Dinge nicht reflectieren" u. s. w. [1])

„Niemals werden es gemalte Landschaften an Farben, Lebhaftigkeit und Helligkeit der wirklichen Landschaft im Sonnenschein gleich thun, aufser sie würden gleichfalls in den Sonnenschein gestellt" [2]).

Auf diese richtige Erkenntnis Lionardo's möge gleich sein gröfster Irrtum folgen:

„Willst du eine Farbe genau nachmachen, so berücksichtige, dafs du, selbst im Schatten stehend, hier nicht etwas nachmischen wollest, was im Licht steht, denn du würdest dich bei dieser Art der Nachmischung selbst täuschen. Was du in solchem Falle zu thun hast, — willst du anders mit der Gewifsheit verfahren, die sich für mathematische Beweise gehört, ist Folgendes. Du bringst bei allem, was du nachzumischen hast, die nachahmende Farbe mit der nachzuahmenden in Vergleich, und zwar unter dem gleichen Licht und so, dafs deine Farbe an die Sehlinie, welche die wirkliche Farbe trifft, anstofse.

Sagen wir, du wolltest ein Gebirg an der von der Sonne gesehenen Seite nachmischen. Rücke mit deinen Farben an die Sonne, und beim Scheine dieser machst du die Mischung deiner nachahmenden Farben und prüfst sie vergleichend beim selbigen Sonnenlicht, indem du deine Farbe direct neben die nachzuahmende hinhältst. Sagen wir z. B., ich habe die Sonne im Mittag und male den Berg ab, der im Westen ist; derselbe ist halb beschattet und halb im Licht, aber ich will hier nur die Lichtseite nachmachen. So nehme ich ein Stückchen Papier, streiche es mit der Farbe an, die mit der nachzuahmenden gleich zu sein scheint, und halte es derartig gegen die nachzuahmende Farbe, dafs man zwischen der wahren und der nachgemachten nicht hindurchsieht.

---

[1]) Parte II. 159. „Li reflessi delle parte aluminate, che risaltano nelle contraposte ombre, alleuiando più o' meno la lora oscurita, secondo ch'elle sono piu o' meno uicine, o' piu o' meno di chiarezza, questa tale consideratione è messa in hopera da molti, e molti altri sono, ch'ela fugono, e questi si ridono l'uno de l'altro. Ma tu, per fugire le calomnie de l'uno et de l'altro, metti in opera l'uno et l'altro, dove sono nescessari. ma fa, ch'elle lor cause sieno note, e cosi manifesta causa delle cose, che non riflettano."

[2]) Parte II. 225. d. „Mai li colori e uiuacità e chiarezza de paesi dipinti arano conformita cō li paesi naturali aluminati dal sole, se essi paesi dipinti non sarano aluminati da esso sole."

Und so lasse ich es auch die Sonnenstrahlen sehen und setze so lange verschiedenerlei Farben hinzu, bis beide Farben einander ganz gleich sind, und werde dann immer so verfahren, bei welcher Art von Schatten- oder Lichtfarben es auch sei“ [1]).

Ist Lionardo in der idealen Würde und Hoheit seiner Compositionen, in der vollendeten Feinheit und Schönheit der Linienführung, in dem edlen Ernst, der Begeisterung oder dem Liebreiz des Ausdrucks unnachahmlich geblieben, so mufs der obige Satz als die Achillesferse des grofsen Theoretikers und auch des ausübenden Künstlers bezeichnet werden. Es möchte sehr schwer fallen, auf die vorgeschriebene Weise einen Farbenton durch Mischung zu erreichen, so dafs er ganz der natürlichen Farbe eines Gegenstandes im Sonnenlicht gleichkomme; aber auch angenommen, dafs dies gelinge, so wird mit diesem realistischen Verfahren nur bewirkt werden, dafs alle übrigen Töne des Bildes falsch werden müssen, weil, wie schon mehrfach betont wurde, die Farben- und Lichtwirkung, wie sie in der Natur sich zeigt, eben nicht zu erreichen ist, wie es Lionardo ja selbst im vorher angeführten Satze von den „gemalten Landschaften“ sagt. Da die Farbenscala sich zwischen Weifs als dem höchsten Licht und Schwarz als der tiefsten Finsternis zu bewegen hat, so mufs sogar, soll die Farbengebung eines Bildes in annäherndem Verhältnis wahr sein, jeder Ton desselben, einzeln herausgenommen und mit dem natürlichen Ton verglichen, unwahr erscheinen, da er innerhalb des einmal gegebenen Verhältnisses nur durch Herabstimmung

[1]) Parte V. 819. „Quando tu uogli contrafare un colore, abbi rispetto, che, stando tu nel sito ombroso, che in quello tu non uogli imitare il sito luminoso, perche t'inganeresti con tale imitatione te medesimo. Quelo c'hai à fare in tal caso à uolere adoperare con certezza come si conuiene alle matematiche dimostrationi, è, che tu tutti li colori, che tu hai da imitare, parangoni l'imitante col imitato à un medesimo lume, et che il tuo colore sia conterminale alla linea uisuale del color naturale. Diciamo, che tu uogli imitare la montagna nella parte ch'è ueduta dal sole. metti li tuoi colori al sole, e alla neduta di quello fa la tua mistione di colori imitabili e parangona al medesimo lume solare, tenendo il tuo colore scontrato col colore imitato; com' à dire, io ho il sole a mezo giorno, et ritrago il monte à ponente, il quale è mezo ombroso et mezo luminoso, ma qui io uoglio imitare il luminoso. i' toro un poco di carta uestita di quel colore, che mi para esser simile allo imitato, e la porò allo scontro d'esso imitato, in modo, che infra 'l uero e 'l falso non ui si uedra spacio; et cosi li faro uedere li razi del sole, et tanto agiongiero uarietà di colori, che 'l colore di ciascuno sara simile, et cosi andro facendo in ogni qualita di colori ombrosi o' luminosi.“

der nachzuahmenden Wirklichkeit gegenüber zum Einklang in die Harmonie des Ganzen gebracht werden kann.

Lionardo erkannte, wie schon der zu Anfang angeführte Satz (Parte V. 651) besagt, und wie es aus den noch nachfolgenden Sätzen hervorgeht, sehr wohl die Wichtigkeit des Helldunkels, allein auf dem Irrweg der realistischen Farbengebung verdüsterte er die Mitteltinten, verdichtete die Schatten bis zur Undurchsichtigkeit und gab den Lichtern einen Metallglanz — eine Art der Modellierung, welche er von seinem Lehrer Andrea Verrocchio überkommen hatte. Doch untermalte er auch, wie es scheint, mit verdünntem Asphalt, wie es Fra Bartolommeo that, so namentlich die Anbetung der heil. drei Könige in der Galerie der Uffizien in Florenz, von welchem Bilde eben nur diese braune Untermalung fertig wurde.

Was das Helldunkel betrifft, so wirft er die Frage auf: „Was ist schwieriger, Schatten und Lichter oder aber gute Zeichnung?“ und beantwortet sie folgendermaſsen:

„Ich sage, daſs das an eine gewisse Schranke Gebundene schwieriger sei als was frei ist. Die Grenzen der Schatten gehen nach bestimmter Abstufung, und wer dessen unkundig ist, dessen Sachen werden ohne Rundung sein. Die Rundung ist aber die Hauptsache und die Seele in der Malerei. Die Zeichnung ist frei, denn man wird unzählige Gesichter sehen, die sämtlich von einander abweichen, das eine hat eine lange, das andere eine kurze Nase. So kann sich also auch der Maler diese Freiheit nehmen, und wo Freiheit ist, da gibt es keine Regel“ [1]).

Ebenso wiederholt er eindringlich:

„Weit feineres Untersuchen und Überlegen als die Linienzeichnung erheischen in der Malerei die Schatten. Und der Beweis hiefür wird dadurch geliefert, daſs man die Linienzeichnung durchzeichnen kann, mittelst Schleiers oder Glasplatte, die man zwischen das Auge und den durchzuzeichnenden Gegenstand stellt. Die

---

[1]) Parte II. 124. „Qual è piu difficile, o' l'ombre et lumi, o' pure il disegno bono.

Dico essere piu difficile quella cosa, che è constretta à un termine, che quella, ch'è libera. l'ombre hanno i loro termini à certi gradi, e chi n'è ingnorante (sic), le sue cose fieno sanza rileuo. il quale rileuo è la importantia e l'anima della pittura. Il disegno è libero; impero che si uedra infiniti uolti, che tutti saranno uarij, e chi hauera un naso longo, e chi un corto. adonque il pittore puo anchora lui pigliare questa libertà, et doue è libertà, non è regola.“

Schatten aber sind in dieser Methode nicht mit inbegriffen, der Unmerklichkeit ihrer Grenzen halber, die zumeist unbestimmt sind“ [1]).

Offenbar ist durch einen Schreibfehler des Copisten in den folgenden Satz ein scheinbarer Widerspruch zu dem oben wiederholt Gesagten gekommen:

„Die Umrisse der Körper beanspruchen mehr (soll heifsen: weniger) Überlegung und Geist als die Schatten und Lichter, aus dem Grunde, weil die Umrisse der nicht biegsamen Gliedmafsen unveränderlich sind und allezeit dieselben bleiben. Die Lagen, Gröfsen und Qualitäten der Schatten hingegen sind unendlich“ [2]).

Hier mögen sich seine Beobachtungen nächtlicher Lichtwirkungen und Vorschriften zur Darstellung derselben anschliefsen, welche später von den Meistern des Helldunkels in ähnlicher Weise ausgeführt wurden.

„Wie man eine Nacht darstellen soll.“

„Was durchaus des Lichtes entbehrt, das ist gänzliche Finsternis [3]). Die Nacht ist in diesem Falle. Willst du also eine Historie bei Nacht darstellen, so lässest du da ein grofses Feuer sein. Was am nächsten bei diesem Feuer ist, das lässest du in dessen Farbe gefärbt sein, denn je näher ein Ding sich bei seinem Gegenüber befindet, desto mehr wird es der Art desselben teilhaftig. Wenn das Feuer mit seiner Farbe ins Rote spielt, so lässest du alle von ihm beleuchteten Dinge gleichfalls rot strahlen, die vom Feuer weiter wegstehenden immer mehr die schwarze Färbung der Nacht annehmen. Die Figuren herwärts vor dem Feuer kommen vor des Feuers Helligkeit dunkel zum Vorschein, denn die Seite, die du siehst, erhält ihre Farbe von der Dunkelheit der Nacht und nicht von dem Feuerschein; die, welche sich zu beiden Seiten des

---

[1]) Parte III. 413. „Di molta maggiore inuestigattione et speculattione sono l'ombre nella pittura che li suoi lineamenti; e la proua di questo s'insegna, che li lineamenti si possono lucidare con uelli o' uetri piani interposti infra l'occhio e la cosa, che si debbi lucidare; ma l'ombre non sono comprese da tale regola, per la insensibilita delli loro termini, li quali il piu delle uolte sono cõfusi.“

[2]) Parte II. 121. „Li termini delli corpi sono di magiore (richtig: minore) discorso et ingegno che le ombre e lumi, per causa chelli lineamenti de membri, che non sono piegabili, sono inmutabili e sempre son que' medesimi, ma li siti, quantità e qualità delle ombre sono infiniti.“

[3]) Dieser von Lionardo mehrfach wiederholte Satz ist der Aristotelische: „Τὸ δὲ σκότος ἐκλείποντος τοῦ φωτὸς γίνεται.“

Feuers befinden, seien zur Hälfte dunkel und an der anderen Hälfte rotstrahlend, und diejenigen, welche jenseits der Flammenränder sichtbar werden können, werden ganz rotbeleuchtet auf dunklem Grunde stehen. Was die Geberden anlangt, so wirst du die nahe beim Feuer Stehenden sich mit Händen und Mänteln gegen die übermäfsige Hitze schirmen lassen, und das Gesicht machst du ihnen nach der anderen Seite gewendet, als wollten sie fort. Die weiter weg Stehenden lässest du sich die Hände vor die vom Übermafs des Lichtglanzes geblendeten Augen halten"[1]).

Fassen wir schliefslich das Ergebnis der Theorie wie der Praxis Lionardo's hinsichtlich der Farbengebung und des Helldunkels ins Auge, so müssen wir wiederholen, dafs er aller Genialität, alles scharfsinnigen Nachdenkens ungeachtet, vielleicht aus zu liebevoller Hingabe an die Natur, den Irrweg des Realismus gegangen ist, indem er mit den beschränkten Mitteln der Kunst die Natur zu erreichen hoffte. Gerade das, was der Herausgeber und Übersetzer von Lionardo's Buch der Malerei, H. Ludwig, von dessen Helldunkel rühmt, nämlich „dafs in Lionardo's clairobscurer Manier das technische Verfahren des Lichthöhens, sowie das Überschummern farbiger Reflexe über die von Reflex getroffene Localfarbe des Körpers, und endlich das Überlasieren der primitiven Körperschatten mit der Farbe eines noch weiter verdunkelnden Schattenreflexes genau den Vorstellungen nachgeahmt sind, die Lionardo von den Beleuchtungsvorgängen in der Wirklichkeit selbst gewinnt," findet seine berichtigende Beurteilung in folgendem

[1]) Parte II. 146. „Come si de' figurar' una notte."

„Quella cosa, ch'è priua interamente di luce, è tutta tenebre. essendo la notte in simile conditione, et tu uiuogli figurare una storia, farai, che sendoui un grande foco, che quella cosa, ch'è piu propinqua à detto foco, piu si tinga nel suo colore; perche quella cosa ch'è piu uicina al'obbietto, piu partecipa della sua natura. et facendo il foco pendere in colore rosso, farai tutte le cose aluminate da quello anchora loro rosseggiare, et quelle, che sono piu lontane á detto foco, piu sieno tinte del colore nero della notte. le figure chè sono fatte fuori al foco, appariscano scuri nella chiarezza d'esso foco, perche quella parte d'essa cosa, che uedi, è tinta dalla oscurita della notte et non dalla chiarezza del foco; e quelli, che si trouano da i lati, sieno mezzo scuri et mezzi rosseggianti; et quelli, che si possono nedere doppo e' termini delle fiamme, sarano tutti luminati di rosseggiante lume in campo nero. in quanto agli atti, farai quelli, chi li sonno appresso, farsi scudo co' le mani et co' mantegli, à riparo del superchio calore, e tolti col uiso in contraria parte mostrare fugire. quelli piu lontani farai gran parte de loro farsi con le mani riparo à gli occhi offesi dal superchio splendore."

Ausspruche Julius Meyer's[1]): „Schon Lionardo sah in Licht und Schatten, in ihrem Wechsel und Ineinanderspiel ein bedeutendes Moment der Malerei, ja nahezu das Wesen derselben. Durch die genaue Beobachtung der unmerklichen Abstufungen erreichte er zunächst den vollkommenen Schein der Rundung. Ohne Härte der Conturen modellierte sich die Form mittelst dieser feinen Übergänge vom Licht zum Schatten (das Sfumato). Zugleich beginnt schon in ihm das Spiel der Halbtöne, das Nachwirken des Lichts in den Schatten mittelst der Reflexe und der durchleuchteten Luft zum selbständigen Reiz sich auszubilden. Nur bleibt Lionardo — schon durch seine experimentierende Natur aufgehalten — auf halbem Wege stehen. Er vergifst über der Licht- und Schattenwirkung die Farbe, wie er denn auch meinte, dafs der Schatten die Farbe so gut wie verzehre. Und da ihm andererseits doch vor allem die Form am Herzen liegt, so vertieft er die Schatten, um ihr mehr Relief zu geben, und quält, beschwert zu sehr die Halbtöne, die doch nur als schwebender Schein sich darstellen sollen. Daher haben seine Bilder ein eigentümliches Grau, und es fehlt ihnen mit der Durchsichtigkeit der Schatten und der durch die Farbe erhöhten Wärme das Leuchtende."

Abhandlungen späterer italienischer Schriftsteller, welche vom Colorit handelnd, auch das Helldunkel berühren, gehen in ihren Aussprüchen nicht sehr weit auseinander. Es genüge, aus ihrer Zahl die betreffenden Stellen des Dialogs über die Malerei von Lodovico Dolce[2]) anzuführen, welche dem berüchtigten Pietro Aretino als grofsem Kunstkenner in den Mund gelegt werden. Hauptendzweck und Gipfelpunkt des Dialogs ist das Lob Tizian's.

„Die Mischung der Farben mufs eine temperierte und derart gemengt sein, dafs sie der Naturwahrheit entspreche, und ferner nichts übrig bleibe, was das Auge verletze; wie beispielsweise die Linien der Conturen, die man vermeiden soll, weil auch die Natur sie nicht markiert; ebenso die Schwärze in den dunklen und abgegrenzten Schatten. Diese Lichter und Schatten, mit Kunstfertigkeit und Verständnis angebracht, runden die Figuren ab und

---

[1]) Correggio. Von Julius Meyer. Leipzig 1871. S. 288 f.

[2]) Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l' Aretino, etc. In Venezia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari. M. D. LVII. Aretino oder Dialog über Malerei, übersetzt von Cajetan Cerri. Wien, 1871 (Band II der Quellenschriften, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg) S. 57 u. 66.

verleihen ihnen das gewünschte Relief, ohne welches die Gestalten eben nur gemalt aussehen, indem sie eine glatte Oberfläche bieten."

„Das Hauptmoment des Colorierens besteht in dem Contraste zwischen Licht und Schatten, und dafs man ein Mittel finde, das die Gegensätze verbindet, die Gestalten rund, und je nach Bedarf mehr oder weniger von einander getrennt erscheinen läfst, da man hauptsächlich zu verhüten hat, dafs beim Verteilen der Figuren dieselben den Eindruck der Verwirrung hervorbringen."

Wir haben genugsam Gelegenheit gehabt zu sehen, welch hohen Wert Lionardo darauf legte, den Gestalten seiner Bilder Relief zu geben, ja dafs er an einem Bilde das gute Relief dem schönsten Colorit vorzog. Es lag nahe, dafs manche Maler diese Modellierung durch das Studium von Statuen und Reliefs in Marmor oder Gips zu erlangen sich bestrebten und namentlich ihre Schüler zum Zeichnen nach dergleichen antiken Sculpturen anhielten.

Alberti's Meinung ist schon erwähnt worden, dafs ein Gesicht zu loben sei, das „wie gemeiselt" aus dem Bild herauszutreten scheine, ein anderes zu tadeln, an dem man keine andere Kunst sehe als höchstens eine gute Zeichnung. Anfängern gibt er den Rat: „Wenn du aber durchaus Werke anderer copieren willst, weil sie mit dir mehr Geduld haben als lebende Wesen, so erscheint es mir passender, dafs du eine mittelmäfsige Sculptur als eine ausgezeichnete Malerei copierst, da du im ersteren Falle nichts gewinnst als die Ähnlichkeit zu treffen, im letzteren Falle aber du es lernst, neben der Ähnlichkeit auch noch die richtige Beleuchtung herauszufinden" [1]).

In einem Briefe an Benedetto Varchi erklärt Michelangelo [2]), dafs die Malerei um so besser sei, je mehr sie sich dem Relief

[1]) „Et se pure ti piace ritrarre opera d'altrui, perchè elle più techo anno patienza, che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocra sculptura che una optima dipintura; però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimiliarteli, ma dalle cose scolpite impari asimiliarti et impari conoscere et ritrarre i lumi."

[2]) Raccolta di Lettere sulla Pittura etc., pubblicata da M. Gio. Bottari. Milano MDCCCXXII. Pag. 9 n. IX. „Io dico che la pittura mi par più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scultura fosse la lanterna della pittura, e che dall' una all'altra fosse quella differenza che è dal sole alla luna."

nähere, und das Relief um so schlechter, je mehr es sich der Malerei nähere. Diesen Auspruch könnte man in seiner Allgemeinheit gelten lassen, wenn Michelangelo nicht den Nachsatz aufstellte, dafs die Bildhauerkunst die Leuchte der Malerei sei, und dafs sich die Sculptur zur Malerei verhalte wie die Sonne zum Mond. Im Verlaufe des Briefes erklärt er jedoch die Frage für eine müfsige und meint, die Sculptur und die Malerei könnten einen ehrenvollen Frieden mit einander schliefsen. Er macht jedoch noch einen Ausfall gegen denjenigen, welcher geschrieben habe, dafs die Malerei edler als die Bildhauerkunst sei. Dieser Ausfall gilt wahrscheinlich seinem grofsen Nebenbuhler Lionardo da Vinci, welcher in seinem Libro di Pittura sein entschiedenes Urteil zu gunsten der Malerei abgegeben hatte. Es war dies eine längst unter den Künstlern aufgeworfene Streitfrage, an deren Beantwortung sich aufser Cellini, Pontormo, Tribolo und anderen auch Giorgione (Giorgio Barbarella) durch ein sehr gerühmtes Bild beteiligte, welches beweisen sollte, dafs der Malerei der Vorzug gebühre, weil sie ohne Veränderung des Standpunktes des Beschauers auf einen einzigen Blick alle möglichen Ansichten und Bewegungen einer menschlichen Gestalt durch Spiegelung vor Augen führen könne.

Ein späterer Schriftsteller, Raphael Borghini[1]), welcher freilich keine eigene Meinung hat, sondern was er sagen will, von andern z. B. Cennini, Alberti, Vasari etc. borgt, ohne diese jedoch zu nennen, gibt dem Anfänger den Rat, nach dem Relief zu zeichnen, weil die Figuren desfelben durch ihre Unbeweglichkeit das Zeichnen erleichtern. Wenn der Schüler hierauf gehörige Sicherheit der Hand erlangt habe, solle er sich hauptsächlich im Zeichnen nach der Natur üben, weil die nach der Natur dargestellten Gegenstände Ehre machten.

Der Rat ist gewifs ein guter, weil er zugleich das Correctiv angibt, wodurch der Gefahr, welche das blofse Zeichnen nach Marmor oder Gips nach sich zieht, vorgebeugt werden mufs.

---

[1]) Il Riposo di Raffaello Borghini, Firenze 1584 in 8vo, Firenze 1730 in 4to, Milano 1807, 3 vol. in 8vo, Reggio 1826, 2 vol. in 8vo, I, p. 114: „e volendo far buon profitto nel disegnare, sia bene ritrarre dalle figure di rilievo, di marmo, di gesso, o d'altro; perciocchè quelle stando immobili, danno grande agevolezza a chi disegna: poi, quando si sarà ben assicurata la mano si potrà ritrarre dal naturale, e sopra questo far grandissima pratica; perciocchè le cose che vengono dal naturale, son quelle che fanno onore,“ etc.

Vor dieser Gefahr warnt ganz besonders der Mailänder Maler Giovanni Paolo Lomazzo. Er macht mit der italienischen Weitschweifigkeit seines Zeitalters folgende vollkommen richtige Bemerkungen, welche ich etwas abgekürzt hier wiedergebe.

Die menschliche Haut, vorzüglich bei Kindern und jungen Leuten, zeigt vermöge ihres weichen Schimmers auch besonders zarte Schatten. Von einiger Entfernung aus gesehen, runden sich die Fleischteile ohne schwere Schatten ab. Härter erscheint das Fleisch an alten Leuten und an solchen mit rauher Haut, aber doch nicht in solchem Grade wie die Oberfläche einer Gips- oder Marmorfigur, mag sie gleich dem Leben nachgebildet sein. Je weifser die letztere ist, um so greller sind die Lichter, um so härter die Reflexe, welche eine solche Figur nicht in derselben Weise rund wie das Fleisch erscheinen lassen, da sie viel zu unruhig wirken. Maler, welche sich von Jugend auf daran gewöhnt haben, nach Gips und Marmor zu zeichnen, ziehen diese Verschiedenheit der Licht- und Schattenwirkung je nach dem verschiedenen Stoff nicht in Betracht, und da sie einmal die Manier grell zu beleuchten angenommen haben, so übertragen sie auch die scharfen Lichter und harten Schatten auf die Figuren ihrer Erfindung, welche dadurch unnatürlich und unwahr erscheinen müssen, wenn sie auch noch so vortrefflich gezeichnet sind. Echte Künstler, gleichviel ob von gröfserer oder geringerer Begabung, haben eine solche harte Beleuchtung vermieden und das Spiel des Lichtes, wie es sich auf den Körpern in der Natur selbst zeigt, nachzubilden sich bestrebt[1]).

---

[1]) Trattato dell'arte della Pittvra, Scoltvra et Architettvra di Gio. Paolo Lomazzo, Milanese pittore. In Milano M. D. LXXXV. Libro quarto, Cap. XIV, Pag. 227. „Non considerando tali diuersità molti pittori, iquali hanno ritratto da giouanetti, appresso tali figure di giesso, et marmi con que' lumi crudi, fieri, et acuti, hanno tenuto tal maniera dal lumare; laquale veramente si come è causata da tali corpi à tali anco solamente per fingere s'aspetta. Mà questi tali estendendolo anco più oltre senza consideratione anco nelle figure finte di carne, lo vsano dandoui quella medesima qualità di lumi; onde non le possono appresentare simili al vero, bēche siano benissimo intese nel disegno,“ etc.

Pag. 228. „Tutti'pittori) degni d'essere celebrati iquali seguendo ciascuno il suo genio particolare qualunque egli sia o più o meno eccellente, hanno fuggito cotal fierezza di riflessi saluo se non imitassero i marmi, accostandosi sempre con ordine al naturale delle cose, lequali ancora trà loro generano

Eine Illustration zu diesem Urteil bietet Vasari's Erzählung von der Entzweiung des Squarzione mit Mantegna und dem scharfen Tadel, welchen der alte Meister gegen seinon ehemaligen Lieblingsschüler aussprach. Francesco Squarcione (geb. zu Padua 1394, Sohn des Notars Giovanni di Francesco, gestorben daselbst 1474) hatte auf seinen Reisen in Italien und Griechenland viele Bilder, vorzüglich aber teils antike Marmorwerke, teils Gipsabgüsse von solchen gekauft und verwertete diese bei dem Unterricht in der von ihm in Padua gegründeten Malerschule. Die Einseitigkeit dieser Bildung zeigt sich am auffallendsten in den Werken seiner beiden Schüler Marco Zoppo und Gregorio Schiavone, die beide aus Verehrung für ihren Lehrer öfters ihrem Namen die Bezeichnung „Squarcione“ oder „di Squarcione“ beifügten. Plump und hart sind die von ihnen gemalten Figuren, wulstig und steif die Gewänder derselben[1]).

Auch Andrea Mantegna, der alle seine Mitschüler durch seine künstlerische Begabung und seinen poetischen Sinn überragte, gab sich mit grofsem Eifer dem Studium der Antike hin. Squarcione behandelte ihn wie einen Sohn und übertrug ihm und dem Niccolò Pizzolo die Ausschmückung der Kapelle des St. Jacobus Major und des St. Christoph zu Padua, welche die Eremitaner daselbst bei dem Meister bestellt hatten. Mantegna malte die vier Evangelister am Gewölbe und die Vorgänge aus der Legende des heiligen Jacobus an den Wänden der Kapelle. Unterdessen verliebte er sich in ein schönes Mädchen, Niccolosia, die Tochter des Jacopo Bellini, welcher 1459 nach Padua gekommen war, um die Altartafel in der Kapelle der Familie Gattamelata zu malen. Bellini gewährte dem talentvollen jungen Künstler gern die Hand seiner Tochter. Aber Squarcione, welcher in dem Jacopo Bellni einen gefährlichen Nebenbuhler in der Kunst hafste, war darüber im höchsten Grade aufgebracht. Seine Vorliebe für Mantegna verwandelte sich in Abneigung, und er tadelte nunmehr öffentlich mit Härte und Bitterkeit Mantegna's Arbeiten, welche er früher gelobt hatte, ganz besonders aber die Gemälde in der St. Christophskapelle, weil sie in der Ausführung antiken Marmorbildwerken

riflessi, secondo la potenza, che tiene più o meno la materia, et il colore, che per il lume genera il riflesso, che si riceue nella sua ombra.“ — Diese beiden Stellen mögen als Stilproben Lomazzo's genügen.

[1]) Von beiden befindet sich je ein bezeichnete Bild im Königl. Museum zu Berlin.

nachgeahmt seien, nach welchen man nimmermehr die Malerei vollkommen erlernen könne, insofern der Stein immer die ihm eigene Härte und niemals jene zarte Weichheit zeige, welche dem Fleisch und den Gegenständen in der Natur überhaupt eigen sei. Mantegna würde viel besser diese Figuren nach Art des Marmors (Grau in Grau) als in Farben ausgeführt haben, weil sie nicht das Aussehen von lebenden Wesen, sondern von antiken Marmorstatuen hätten.

Diese scharfe Kritik von seiten seines Lehrers und einstigen väterlichen Freundes verletzte zwar lebhaft das Gemüt Mantegna's, wie Vasari sagt, war ihm aber von grofsem Nutzen, weil er deren Richtigkeit einsah und von nun an Studien nach der Natur machte. Aber gerade auch die dem Squarcione so verhafste Verbindung seines Schülers mit der Familie Bellini hatte den günstigsten Einflufs auf Mantegna. Giovanni und Gentile Bellini, seine Schwäger, huldigten einem gesunden Realismus, der ein Correctiv gegen die typische Abstraction der einseitig antikisierenden Richtung bildete. Aus dem berühmten Skizzenbuch Jacopo Bellini's (bez. 1430, gegenwärtig im British Museum) schöpfte nicht blofs Giovanni Bellini die Motive zu verschiedenen seiner früheren Bilder, diese merkwürdigen Zeichnungen (heilige Geschichte, Studien nach Antiken, Architektur, Costüme etc.) übten auch einen unverkennbaren Einflufs auf Mantegna aus. Aber auch von seinem Schwager Giovanni lernte Andrea weicher colorieren und lebhafter und feiner auffassen. Die Einwirkung war indessen eine so gegenseitige in dieser frühen Periode, dafs die Werke beider Meister oft mit einander verwechselt werden.

So ist das schöne Temperabild Mantegna's im Berliner Museum (Nr. 28 des Katalogs) neuerdings umgetauft und dem Giovanni Bellini zugeschrieben worden, weil dasselbe „Verwandtschaft mit anderen Darstellungen desselben Gegenstandes (Beweinung Christi) von der Hand Bellini's“ zeigt. Das ist schon richtig, beweist aber nur den Einflufs Giovanni Bellini's, welchem Mantegna freudig sich hingab; aber es ist auch wieder so viel Eigenart Mantegna's in der plastischen Zeichnung des Leichnams Christi unverkennbar, dafs die Richtigkeit und Notwendigkeit der Umtaufe eine sehr fragliche bleibt. Die Ausbildung des Helldunkels, wie sie besonders an dem im Schatten befindlichen Engel zur Linken des Erlösers auffällt, deutet, wie Franz Kugler richtig bemerkt, auf Correggio hin. Mantegna's „Madonna della Vittoria“ und sein „Apollo mit

den Musen“ (beide Bilder im Louvre) zeichnen sich nicht weniger durch das Verständnis des Helldunkels, als auch durch die edelste Zeichnung aus.

Das Wort „Helldunkel“ und der Name „Correggio“ fordern einander wie Schall und Echo; „correggesk“ und „helldunkel“ sind fast synonym geworden.

Correggio ist eine durchaus selbständige, ganz in sich abgeschlossene Erscheinung. In sich befriedigt in seinem Wesen und Wirken, entwickelte er sich unter keines bedeutenderen Lehrmeisters unmittelbarer Zucht und dauernder Einwirkung, und ohne die Unterstützung und Förderung fürstlicher Gunst. In seinen frühesten uns bekannten Anfängen ist er schon ganz er selbst; während Raphael in seiner künstlerischen Anschauung, Empfindung und Compositionsweise von Perugino und den Florentinern abhängig blieb, bis er in Rom zu völliger Originalität reifte. Correggio wurde von keinem Mediceer begünstigt, von keinem Papste berufen wie Michelangelo. Er ist einem herrlichen Baume zu vergleichen, der, in einem stillen Thal einsam dem leuchtenden Äther entgegenstrebend, seine duftenden Blüten entfaltet, seine köstlichen Früchte trägt, unbekümmert darum, ob sie von vielen oder von wenigen bewundert und genossen werden, ob sie in der Heimat bleiben oder ob auch die Fremde ihrer begehre.

Von seinem äufseren Leben wissen wir nur mit Bestimmtheit, was in Kirchenbüchern, Verträgen mit Auftraggebern und Procefsacten verzeichnet ist. In sein Gemüts- und Phantasieleben gewähren uns seine künstlerischen Schöpfungen einen Einblick, aber keinen auf den tiefsten Grund reichenden. War er schwermütig, wie Vasari in seiner dunklen Darstellung angibt — war er mit seinem bescheidenen Glück zufrieden, wie Julius Meyer, dem Vasari widersprechend, meint? — Weder das eine noch das andere läfst sich mit völliger Gewifsheit behaupten. Die Möglichkeit ist allerdings vorhanden, dafs, wie Julius Meyer sagt, „die Tonart der Gefühle, welche aus seinen Werken klingt, auch die Tonart seiner eigenen Natur war.“ Läfst sich aber nicht mit gleichem Rechte behaupten, dafs Allegri in seinen Werken sich aus der Enge und Bedrängnis des Lebens, aus den Mifsklängen, welche dieses in seinem Innern widerhallen liefs, in eine heitere ideale Welt flüchtete, um so mehr, da ihm gerade, was den echt genialen Künstler vor den gewöhnlichen Talenten auszeichnet, die Objectivität des Genius eigen war, vermöge deren er sich aus der Unruhe eines bewegten

Gemüts zur reinen Anschauung, und somit auch zum inneren Frieden erhob und diese verklärte Seligkeit in seinen Kunstwerken festhielt? — Wer vermöchte hier jetzt noch das entscheidende Wort zu sprechen?

Von dem Bildungsgange Correggio's ist leider nur wenig Zuverlässiges bekannt. Antonio Allegri wurde wahrscheinlich im Jahr 1494 in Correggio geboren, einem Städtchen zwischen Modena und Reggio[1]). Sein als Künstler eigentlich nur durch eine spafshafte Anekdote bekannt gewordener Oheim Lorenzo, ein ebenso mittelmäfsiger Maler seiner Vaterstadt, namens Antonio Bartolotti, mit dem Beinamen Tognino, die Oheime des Parmigianino, Michele und Pier Ilario Mazzola, die beiden Modenesen Francesco Bianchi, genannt Ferrari oder Frari und Pellegrino Munari werden als Lehrer Antonio's genannt, aber schon dieses halbe Dutzend Namen beweist die Unsicherheit dei Vermutungen, die von Verschiedenen zu verschiedenen Zeiten aufgestellt wurden. Unter den Genannten ist der unter dem Einflufs Francia's stehende Francesco Bianchi der bedeutendste und hat den meisten Anspruch auf die Ehre, Allegri unterrichtet zu haben, obgleich dieser erst sechszehn Jahre alt war, als Bianchi 1510 im Alter von 73 Jahren starb. Correggio's Jugendwerk, „die Madonna des heil. Franciscus" in Dresden, zeigt nämlich unverkennbare Verwandtschaft mit Bianchi's anziehendem Bilde im Louvre, „die Madonna zwischen St. Benedict und St. Quirin."

Wahrscheinlich hielt sich Allegri von 1511 bis 1513 in Mantua auf und studierte die Werke des Andrea Mantegna (gest. 1506), aber auch dieser Aufenthalt in Mantua ist nicht urkundlich nachgewiesen. Unleugbar ist jedoch die Einwirkung der Fresken Mantegna's in der Camera de' Sposi im Castello di Corte daselbst, vollendet im Jahre 1474, auf die Arbeiten Allegri's in Parma. Über Mantua und Modena hinaus erstrecken sich nicht die Reisen des jungen Künstlers, sodafs er auch nicht den längst auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Lionardo da Vinci und seine Kunst kennen lernen konnte[2]).

---

[1]) Ich folge in diesem Lebensabrifs der ausführlichen, sorgfältig und geistreich verfafsten Monographie „Correggio" von Julius Meyer. Leipzig, Engelmann, 1871.

[2]) Gleichwohl hält Meyer es für undenkbar, „dafs Correggio ohne das Vorbild Lionardo's so früh jene Sicherheit in der malerischen Modellierung vermittelst feiner und überleitender Abstufung der Töne erlangt hätte." Diese

Meyer gesteht indessen S. 70 zu: „Nur Ein Meister, dessen Einflufs die Malerei Correggio's unzweifelhaft bevorzugt, ist in Mantua nicht vertreten: Lionardo da Vinci."

Meyer sagt ferner (S. 74): „Es ist sehr wahrscheinlich, dafs Correggio (in Mantua) nur nach den hervorragenden Kunstwerken studierte, ohne zu den dort wirkenden Meistern, auch zu Lorenzo Costa nicht, in nähere Beziehung zu treten. Mantegna selber, der einzige Meister, dessen persönliche Unterweisung er sicher gesucht hätte, war tot."

Allegri's Anwesenheit in seiner Vaterstadt Correggio ist bezeugt durch Urkunden vom 4. October 1516, vom 14. Juli 1517, vom Januar und vom 17. März 1518, sodafs der Künstler zwischen Herbst 1516 und Herbst 1519, wie man annehmen wollte, sich nicht in Rom aufgehalten haben kann.

Seine Anwesenheit in Bologna ist eine Erfindung des Schwindlers Padre Sebastiano Resta, desgleichen die Anekdote, dafs der junge Künstler voll Selbstgefühl vor Raphael's heiliger Cäcilie ausgerufen habe: „Anch' io sono pittore!" Das Bild befand sich damals noch gar nicht in Bologna.

Abgesehen von verschiedenen Bildern, welche Allegri als Jugendarbeiten zugeschrieben werden, ist das erste durch Urkunde vom 4. Juli 1514 (im Archiv zu Correggio) sicher beglaubigte Werk des damals zwanzigjährigen Meisters die Madonna des heil.

Behauptung sucht Meyer durch die unwahrscheinliche Hypothese zu stützen (S. 71): „Möglich, dafs Lionardo auf einer seiner Reisen damals Mantua und Modena berührte, dafs auf diese Weise Correggio mit dem Meister und seiner Kunst bekannt wurde." — Lionardo reiste 1507 von Florenz nach Mailand und befand sich wieder im August desfelben Jahres in Florenz; 1509 leitete er die Vorbereitungen zum Empfang Ludwigs XII. in Mailand; Correggio war damals ein Knabe von 13, respective 15 Jahren. Wegen einer Erbschaft kam Lionardo 1511 von Mailand nach Florenz (Amoretti. Memorie, p. 9); 1512 war er wieder in Mailand (Amoretti, p. 102); 1514 reiste er mit mehreren seiner Schüler von Mailand nach Florenz und begleitete von da den Giuliano de' Medici nach Rom zur Erhebung Leo's X. auf den päpstlichen Stuhl (Amoretti, p. 104, 105). Von einem Aufenthalt Lionardo's in Mantua und Modena während einer dieser Reisen ist nichts bekannt. Aber auch selbst im Alter von 17—20 Jahren wird sich der bescheidene, ja sogar zurückhaltende Antonio nicht zu dem glänzenden, 42 Jahre älteren Künstler hingedrängt haben. Lionardo, der so wenig gemalt hat, führte auch wahrscheinlich keine Galerie eigener Bilder mit sich auf Reisen. Wohl aber ist anzunehmen, dafs Allegri Bilder aus Lionardo's Schule gesehen hat. Zu Ende des Monats Januar 1516 reiste Lionardo mit Franz I. nach Frankreich ab, wo er am 2. Mai 1519 starb.

Franciscus (Dresdener Galerie), welches er in einem halben Jahre beendigte und wofür er 100 Ducaten erhielt.

Angeblich im Jahre 1516 soll er ein durch einen Verkaufsact vom 23. November 1613 beglaubigtes Triptychon, Gott Vater zwischen dem jugendlichen Johannes mit dem Kreuz und dem heil. Bartholomäus, welches verschollen ist, gemalt haben.

In das Jahr 1517 fällt wahrscheinlich ein ebenfalls verschollenes Bild, „die heil. Martha", wenn es nicht das im Besitz des Lord Ashburton befindliche ist.

Zwischen 1517 und 1518 ist die Vermählung der heiligen Katharina (Louvre) zu setzen [1]). Ähnliche Compositionen desselben

[1]) Ich will hier gleich einen Irrtum Meyer's berichtigen, mir vorbehaltend, in einer Besprechung von Clairobscur-Holzschnitten über das Blatt nach Correggio von einem unbekannten Meister Ausführlicheres zu bringen. Meyer sagt (S. 108): „Auch ist es nicht möglich, fügt er (Vasari) hinzu, schönere Haare zu sehen, schönere Hände und ein Colorit, das anmutiger und natürlicher ist. Es ist das Pariser Bild, welches Vasari im Auge hat. Wie sehr dieses überhaupt schon die Zeitgenossen zu schätzen wufsten, zeigt sich auch darin, dafs einer der alten Meister im Helldunkel-Schnitt, vielleicht Ugo da Carpi oder Antonio da Trento, in dieser neuen Manier es in Holz schnitt." — Auch im „Verzeichnis der Stiche etc. nach echten Gemälden Correggio's" wird (S. 485) das fragliche Blatt als „Anonymer Holzschnitt in zwei Platten, im Hintergrunde eine reiche Architektur, kl. Fol. Bartsch XII. 61, 19" unter die Stiche nach der „Vermählung der heil. Katharina, dabei der heil. Sebastian" gesetzt.

Meyer hat offenbar nicht selbst den Holzschnitt gesehen; die Bilder beschreibt er im ganzen richtig: „Auch ist das Bild des Louvre in der Composition verschieden von demjenigen in Neapel, während das Petersburger mit dem letzteren grofse Ähnlichkeit zeigt. Der heil. Sebastian, welchen das Pariser Gemälde hat, findet sich auf den beiden anderen nicht; die Köpfe der Frauen sind auf jenem nicht im Profil, die Bewegung ist eine andere und das Christkind, ganz unbekleidet, sitzt freier, nur die eine den Ring haltende Hand leise von der ihrigen erfafst, auf dem Schofse der Maria."

Zuvörderst die Bemerkung, dafs das Bild im Louvre (halbe Figuren) 1 m, 5 cm. hoch, 1 m., 2 cm. breit, dagegen das in Neapel nur 35 cm. hoch, 29 cm., 5 mm. breit ist.

Auf dem Clairobscur-Blatt, welches offenbar nach einer Handzeichnung, und zwar nach dem Entwurf zum Bild in Neapel gefertigt wurde, fehlt selbstverständlich der heil. Sebastian; es zeigt auch folgende Abweichungen von dem Neapolitaner Bilde. Der Holzschnitt ist von der Gegenseite (die Madonna mit dem Kinde rechts, die heil. Katharina links) und hat als Hintergrund das Innere einer Tempelhalle im Renaissancestil; dem vorstehenden Fufse des Kindes sieht man auf die Sohle. Auf dem Bilde selbst sitzt links die Madonna mit dem Kinde, dessen vorgestreckter Fufs auf dem Schofse der Maria steht, sodafs die Sohle nicht sichtbar ist. Den Hintergrund bildet statt der Tempelhalle eine bergige Landschaft. Hinter der Madonna breiten Bäume ihre dünn belaubten

Gegenstandes, jedoch von kleinerem Umfang, befinden sich in den Studj (Museo Borbonico) zu Neapel und in der Eremitage zu St. Petersburg.

Verschollen ist die durch Urkunde vom 4. October 1519 beglaubigte Altartafel (Geburt Mariä) für die Pfarrkirche der kleinen Stadt Albinea; das Bild wurde wahrscheinlich anfangs 1518 gemalt.

In der ersten Hälfte des Jahres 1518 kam Allegri nach Parma und zierte das Gemach der Äbtissin im Nonnenkloster San Paolo mit Fresken, deren Hauptbild die Diana auf ihrem Wagen darstellt; eine Laube, die sich an der spitzbogigen Decke wölbt, und in welcher Genien ihre Spiele treiben, sowie grau in grau gemalte Figuren in sechzehn Lünetten bilden den decorativen Schmuck des Zimmers.

Im Laufe des Jahres 1519 führte er einen Auftrag des Benedictinerklosters San Giovanni aus.

Gegen Ende desselben Jahres verheiratete sich Antonio Allegri mit der sechzehnjährigen Girolama Francesca Merlini de Braghetis, der Tochter des am 12. November 1503 in der Schlacht am Taro gefallenen Bartolomeo Merlini de Braghetis, eines „Armiger" (Waffenträgers, Knappen) des Marchese von Mantua.

Von den Bildern der Jahre 1519—1521 sind hervorzuheben: „Noli me tangere" (Christus erscheint der Magdalena als Gärtner), vielleicht jedoch nur eine alte Copie nach Correggio (Madrid), die kleine, das Christuskind knieend anbetende Madonna (Uffizien zu Florenz), die Madonna della Cesta (Nationalgalerie in London), die Madonna del Coniglio, auch Zingarella genannt (Neapel), die Jungfrau, welche im Begriff ist, das Kind zu stillen (im Besitze des Fürsten Torlonia zu Rom?), davon zwei Wiederholungen mit Veränderungen, die eine in der Galerie Esterházy zu Pest, die andere in der Eremitage zu St. Petersburg; Christus vor Pilatus (Ecce Homo), das Original verschollen, eine Copie nach demselben von Lodovico Carracci in der Londoner Nationalgalerie; endlich Christus auf dem Oelberge (Apsleyhouse in London). In den beiden letzteren Bildern bewies der grofse Meister, dafs er nicht blofs

Äste aus. Auf dem Bilde reichen die beiden weiblichen Figuren bis unter die Knie, die Füfse sind jedoch nicht sichtbar; auf dem Holzschnitt reichen die weiblichen Figuren noch etwas tiefer herab, wiewohl auch hier die Füfse verborgen bleiben. Das Clairobscur-Blatt erinnert mit seinen engen, hart wirkenden Kreuzschraffierungen in den Schatten weder an die Manier des Ugo da Carpi, noch an die des Antonio da Trento.

die höchste Grazie und liebliche Heiterkeit, sondern auch den grofsen und tiefen Seelenschmerz, die Verklärung der innigsten Empfindung im Ringen und Dulden des Gemütes zur malerischen Erscheinung zu bringen vermochte.

Laut Contracts vom 6. Juli 1520 übernahm Allegri die Ausmalung der Kuppel und der über der Nische des Chors befindlichen Halbkuppel in San Giovanni zu Parma für die Summe von 272 Ducaten. In derselben Kirche malte er in Fresco den Evangelisten Johannes in einer Lünette über der Thür, die zum Kreuzgang des Klosters führt. Für die von dem Beichtvater Paul's III. gegründete Kapelle derselben Kirche, und auf Bestellung dieses Gründers, des Benedictiners Don Placido del Bono, malte er zwei Altartafeln, deren Gegenstände nicht ganz der Richtung seines Genius entsprachen: „Das Märtyrertum der Heiligen Placidus und Flavia“ [1]) und eine „Pietà“ (eigentlich Kreuzabnahme). Die Bilder befinden sich in der Pinakothek zu Parma.

Um das Jahr 1520 vollendete er in Parma noch zwei kleinere Frescogemälde, eine „Verkündigung“ in S. Annunziazione und die „Madonna della Scala.“

Anfang September 1521 wurde dem Meister sein Sohn Pomponio geboren.

Im Herbst des Jahres 1522 erhielt er von dem Kapitel des Doms zu Parma den Auftrag, den Chor und die Kuppel dieser Kirche für 1000 Ducaten in Gold (etwa 30,000 Mark) auszumalen. Er schmückte die Kuppel mit der Himmelfahrt der heiligen Jungfrau.

Am 10. October 1522 schlofs Allegri mit Alberto Pratonero in Reggio einen Contract ab, worin der Künstler sich verpflichtet, dem Besteller gegen Zahlung von 208 Lire alter Münze von Reggio (etwa 420 Mark) eine Tafel, die Geburt des Heilands mit den dazu gehörigen Figuren darstellend, zu malen (die „Nacht“ in der Dresdener Galerie) [1]).

---

[1]) Dieses Bild veranlafst den Kunstkenner Jacob Burckhardt zu der Frage, der selbstverständlich keine Antwort gebührt: „Verlangte man von Correggio diese Scene oder ist er hier freiwillig der erste Henkermaler, wie er anderwärts der erste ganz verbuhlte Maler ist?“ (Cicerone S. 1048).

[1]) Das Bild wurde erst 1530 in der Kapelle der Pratoneri in der Kirche San Prospero zu Reggio aufgestellt, also wahrscheinlich nicht lange vorher vollendet.

Schon vor der „Nacht“ vollendete der Meister die 1525 von der Brüderschaft des heil. Sebastian, einer Schützengilde in Modena, bestellte „Madonna des heil. Sebastian“ (Dresden).

Zwischen 1527 und 1528 fällt die Ausführung der „Madonna della Scodella“ für die Kirche S. Sepolcro in Parma (gegenwärtig in der Galerie zu Parma).

Schon 1523 von einer Donna Briseide Colla von Parma, der Witwe eines Orazio Bergonzi, um den Preis von 400 Lire imperiali, fast das Doppelte der für die „Nacht“ gezahlten Summe, wurde das berühmte Gegenstück zur „Nacht“, die „Madonna des heil. Hieronymus“, der „Tag“ genannt, bestellt, dessen Glanzpunkt die wunderliebliche Magdalena als höchster Triumph der Malerei bildet.

Die Entstehungszeit folgender Werke Correggio's ist vollständig in Dunkel gehüllt: die „Madonna des heil. Georg“ (Dresden) und die (sogenannte kleine) „büfsende Magdalena“, auf eine vergoldete Kupferplatte gemalt (ebenda); „Jupiter und Antiope“ (Louvre), „Die Schule des Amor“ (Nationalgalerie in London), „Der Raub des Ganymed“ (Belvedere in Wien).

Gegen Ende des Jahres 1530 — seine Gattin Girolama war inzwischen gestorben — kehrte Allegri von Parma nach Correggio zurück.

Nach Mengs im Jahre 1530, nach Pungileoni 1532, wurden dem Meister von dem Herzog Federigo II. von Mantua zum Geschenk für Karl V. die beiden mythologischen Bilder, die „Danae“ (Galerie Borghese) und die „Leda“ (Berliner Museum) bestellt.

Diesen beiden Gemälden reiht sich als drittes, einen ähnlichen Gegenstand behandelndes, die „Io“ (Belvedere zu Wien) an.

Zwei allegorische Bilder Correggio's sind noch zu nennen: „Der Triumph der Tugend“ und „Das Laster“ (beide im Louvre).

Der Tod raffte den Meister weg, als ihm eine grofse Altartafel für S. Agostino zu Correggio von Alberto Panciroli bestellt worden war. Am 5. März 1534 starb Antonio Allegri und wurde Tags darauf in einer kleinen Kapelle am Kreuzgang der Kirche San Francesco in Correggio beigesetzt.

Eine notarielle Urkunde vom 15. Juni 1534 bezeugt, dafs die Vorausbezahlung von 25 Scudi dem Besteller der Altartafel durch Pellegrino Allegri, den Vater des verstorbenen Künstlers, zurückerstattet wurde.

Allegri's Kunst hat von Ortensio Landi bis auf den Grafen Algarotti und den Präsidenten de Brosses eine Reihe begeisterter Bewunderer gefunden, welche alle seine Eigenart betonen, deren Lob seinen Ausdruck am besten in den Worten Annibale Carracci's findet[1]: „Die Bilder des Correggio sind seine eigenen Gedanken, seine eigenen Erfindungen gewesen; man sieht, dafs er sie aus seinem Kopfe genommen und aus sich selbst erfunden hat, indem er dann blofs die Natur damit verglich. Die andern haben sich alle auf etwas, was nicht ihr eigen war, gestützt; der eine auf das Modell, der andere auf die Statuen, ein dritter endlich auf Kupferstiche. Alle Werke der andern sind dargestellt, wie sie sein können; die Werke dieses Mannes aber, wie sie in Wahrheit sind."

Andere, namentlich der von seinem Vater mit dem Stock zum Künstler dressierte Raphael Mengs, konnten die Naturwüchsigkeit dieser Originalität nicht begreifen. Dieser Epigone, der in weit gröfserem Mafse den Eklekticismus als die Carracci betrieb, weil er viel weniger künstlerisch begabt war, suchte nun überall Muster auf, nach denen Allegri durch „tiefes Nachdenken"[2]) seine Bilder zusammengestoppelt haben könnte, wie Mengs es selbst bei seinem wenig ausgiebigen Talent zu thun genötigt war. Nach Mengs hat Correggio die venezianische Schule nachzuahmen gesucht[3]; von der „Schule des Amor" sagt er: „Correggio mufs bei Verfertigung der Venus den kleinen Apoll aus der Villa Medici, der jetzt zu Florenz ist, vor Augen gehabt haben[4]. Allegri, welcher sich viel freier von der Antike hielt als Raphael und Michelangelo, hat nach Mengs den weiblichen Kopfputz auf seinen Bildern nach der mediceischen Venus geordnet (welche er nie sah)[5]. Er hat ferner, behauptet Mengs, die Figur des ältesten Sohnes in der Laokoonsgruppe copiert auf einem dem Künstler durchaus nicht sicher zugeschriebenen Jugendwerke, welches den Jüngling darstellt, der bei der Gefangennahme Christi auf dem Ölberg die Flucht ergriff. Von der Magdalena auf dem Bilde „die Madonna

[1]) Brief an seinen Vetter Lodovico Carracci, d. d. Parma, 28. April 1580 (Bottari I, 121; Malvasia, Felsina Pittrice I, 365; Guhl, Künstlerbriefe II, 43).

[2]) Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften, übersetzt von Hofrat Dr. Schilling. Bonn 1843. I, S. 90.

[3]) S. 112.

[4]) S. 115. J. Meyer sagt von dieser Venus (S. 239): „Der bei schwellenden Formen doch feine Körperbau ist, ohne an die Antike zu erinnern, von grofser Schönheit."

[5]) S. 104.

des heil. Hieronymus in Parma urteilt Mengs: „An diesem Kopfe findet man den Ausdruck und die Correctheit eines Raphael, die Tinten eines Tizian, die Impastierung eines Giorgione, die Wahrheit und charakteristische Genauigkeit, welche man an den kleinen mannigfaltigen Formen und Tinten der Porträts eines van Dyck bewundert, das Ausführliche eines Guido Reni und das Anmutige eines Paul Veronese“ [1]). Mengs findet jeden anderen Meister eher heraus, als den Correggio selbst; er sieht in der That den Wald vor Bäumen nicht. Von der Madonna des heil. Franciscus (in Dresden) meint er, dafs „das Colorit in einem Stil zwischen Perugino und Lionardo da Vinci sei; der Faltenwurf“, fügt er hinzu, „verrät die Manier Andrea Mantegna's“ [2]). Allen historischen, das

[1]) A. a. O. S. 101. Mengs mäfsigt allerdings sein Gelüst, Correggio's Kunstwerk als ein blofses Conglomerat von Vorzügen aller möglicher früherer, gleichzeitiger und späterer Meister anzusehen, in folgendem Schlufssatze: „Alles aber erscheint mit einer Zartheit und einem Geschmacke, wie solches blofs der grofse Correggio in seiner Gewalt hatte, und wie sie auch kein anderer jemals durch Nachahmen erreichte; denn die Copien, welche die geschicktesten Maler von diesem Bilde gemacht haben, verhalten sich, mit dem Original verglichen, wie Feuer zur Sonne.“

[2]) Das letztere zugestanden. Wie unsicher jedoch dergleichen Vermutungen sind, die sich nur zu oft auf ganz zufällige Ähnlichkeiten stützen, nichtsdestoweniger aber in neuester Zeit so viele Bildertaufen herbeigeführt haben, beweist auch folgende Stelle in Rumohr's Ital. Forsch. III, 118: „Die Ausführung dieses Bildes (der Madonna von Fuligno von Raphael) fällt in so frühe Zeit, dafs man die Vermutung nicht unterdrücken kann, dafs Correggio, wenn anders seine noch dunklen älteren Lebensumstände solches zulassen sollten, es gesehen haben, davon angeregt sein könnte.“ Warum dies? Weil der heil. Franciscus in Exstase darauf abgebildet ist, und Correggio auch ein Bild gemalt hat, worauf der genannte Heilige ebenso dargestellt ist, nämlich die „Madonna des heil. Franciscus.“

Raphael's Bild wurde 1511 für Sigismondo Conti, Geheimsecretär des Papstes Julius II., gemalt; dieser Conti starb im Februar des folgenden Jahres, und nach seinem Tode wurde das Bild von Rom nach Fuligno, seinem Geburtsstädtchen, gebracht. Der Bischof Maffei las folgende Inschrift in goldenen Buchstaben auf dem Rahmen: „Questa tavola la fece dipingere messere Gismondo Conti, segretario primo di Giulio secondo, et è dipinta per mano di Raphael de Urbino, et sora Anna Conti nepote del dicto messere Gismondo l'ha facta portare da Roma, et facta mettere a questo altare nel 1565 a di 23 di maggio.“ Gegenwärtig befindet sich das Bild im Vatican. Vergl. Passavant, Raphael II, 110, 111, Nr. 84.

Wer sucht, der findet; mit demselben „Recht der freien Forschung“ könnte man auf noch Abstruseres geraten, so z. B. dafs Correggio erst durch die Vorschrift Lionardo's: „Die weiter weg Stehenden lässest du sich die Hände vor dir vom Übermafs des Lichtglanzes geblendeten Augen halten,“ auf den Gedanken gekommen sei, die staunende Magd auf der „Nacht“ sich durch die vorgehaltene Hand das Auge schützen zu lassen.

Gegenteil beweisenden, Zeugnissen zum Trotz behauptet Mengs, weil sonst seine eklektischen Theorien hinfällig würden, dafs „Correggio nach Rom ging und daselbst die Werke Raphael's und Buonarotti's sah und studierte".

Was einem derartigen Eklekticismus erreichbar ist, das hat Mengs selbst durch das mühselige Studium der grofsen italienischen Meister in seinen Werken zu erringen gesucht. Aber bei allem Fleifs, bei aller sorgfältigen Behandlung, bei allem „tiefen Nachdenken" weht durch seine Bilder eine Verstandeskälte, zeigt sich in seinen Compositionen eine Armut an eigenartiger Erfindung, eine Dürftigkeit der Phantasie, ja ein so gänzlicher Mangel an poetischem Gefühl, dafs dadurch auf das schlagendste bewiesen wird, wie wenig das Zusammentragen alles Angelernten ein Kunstwerk im höchsten Sinne des Wortes hervorzubringen vermag, wenn der durch nichts anderes zu ersetzende Genius, der alles zu beseelen versteht, dem Künstler nicht angeboren ist.

Allegri aber war mit solchem Lichtsinn, solchem Farbensinn, solchen Augen geboren, er hatte in seinem Hirn diese Anschauung von Licht, Schatten und Farbe, die niemand lernen kann, sonst hätte es mehr als einen Correggio gegeben. Selbst seine Verehrer Carracci blieben in ihren Copien und Nachahmungen eben nur Carracci, d. h. sehr tüchtige, aber keine originelle Künstler, wie dies ihre Bilder in der Art Correggio's im Louvre bezeugen. Trotz seiner vielen Nachahmer blieb er der Unnachahmliche, dem nur der nordische Magus des Helldunkels, Rembrandt, als ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann. Ja, wenn man alles lernen könnte, dann würde auch Harsdörfer's Nürnberger poetischer Trichter längst manchen redlich strebenden Ehrenmann zum grofsen Dichter gemacht haben.

Es ist vielmehr ein Glück zu nennen, dafs Allegri weder in Venedig, noch in Florenz, noch in Rom war, weil nur so unbeirrt seine Originalität in der Ausbildung des rein Malerischen sich entfalten konnte, wie auch umgekehrt gerade diese Originalität der beste Beweis ist, dafs er die genannten Blütestätten italienischer Kunst nicht besucht hat.

Aber selbstverständlich schwebt ein Genie nicht in der Luft wie ein Paradiesvogel ohne Füfse, sondern es ist ein Sohn seiner Zeit und hat seine geistigen wie leiblichen Vorfahren; nichtsdestoweniger wandelt es seine eigenen Bahnen. Von dem nachhaltigen Einflufs, welchen Mantegna's Kunstwerke auf Allegri's jugendliche

Phantasie ausübten, die ihm namentlich glänzende Vorbilder in der Verkürzung der Figuren darboten, ist schon die Rede gewesen.

Lorenzo Costa, zuerst in Ferrara gebildet und thätig, hierauf in Bologna mit Francia gemeinsam wirkend, von dessen Art er sich vieles aneignete, wurde 1509 von dem Marchese Francesco Gonzaga nach Mantua berufen, damit er den Ruhm dieses Fürsten durch seine Kunst verewige. „Durch die Vermittelung des Costa,“ so meint Meyer, „hat Correggio den Einfluſs des Francesco Francia“ (der ihm vorher schon in seiner frühesten Jugend durch Francesco Bianchi Ferrari zu teil geworden sein soll) „wohl aufs neue erfahren: ein Einfluſs, der sein Studium des Mantegna ergänzte, indem er in ihm die Fähigkeit für den anmutigen Ausdruck einer innigen Empfindung entwickelte.“ Ob es gerade des Lorenzo Costa bedurfte, um diese Fähigkeit in Allegri zu entwickeln, scheint immerhin fraglich; es mangelt jeglicher Beweis, wie Meyer selbst sagt, daſs Allegri sich an Costa angeschlossen und mit ihm verkehrt habe.

Unmittelbar konnte Correggio, wie wir oben gesehen haben, weder durch Lionardo da Vinci selbst, noch durch dessen Bilder beeinfluſst worden sein, allein so hermetisch abgeschlossen lebte der junge Künstler doch wohl nicht in seinem engen Kreise, daſs ihm Gemälde der Nachfolger Lionardo's, wie z. B. des Bernardino Luini, des Salaino, des Boltraffio u. a. ganz unbekannt geblieben wären.

Lionardo da Vinci und Fra Bartolommeo hatten sich bestrebt, den Gegensatz von Schatten und Licht in einer der natürlichen Erscheinung entsprechenden Stärke festzuhalten. Sie hatten durch dieses Bemühen die Lichter metallisch glänzend und zu grell gegeben, dagegen die Schatten verdunkelt, dadurch aber gerade die Harmonie des Helldunkels gestört. Diesem Realismus gegenüber verhält sich Correggio geradezu idealistisch. Überdies übertreffen Lionardo's Schüler ihren Meister durch den weichen Schmelz des Colorits und „die überleitende Abstufung der Töne.“ Auch das Lächeln, welches mehreren Kunsthistorikern bei Lionardo's Frauenköpfen als ein „starres“, ja selbst „buhlerisches“ aufgefallen ist, konnte Allegri zur Genüge schon an Mantegna's Fresken lernen, der ihm auch die Vorbilder zu seinen mutwilligen Putti gab [1]).

---

[1]) Meyer sagt selbst (S. 67): „Allein nicht bloſs in der perspectivischen Verkürzung und in der Beherrschung der Form zu diesem Zwecke erweist sich hier Mantegna als das Vorbild unseres Meisters, sondern auch in jener heiter spielenden Auffassung, welche lächelnde Mädchenköpfe und gaukelnde Kinder in eine Scene von ernstem Charakter naiv sich mischen läſst.“

Wie befangen in seinen eklektischen Ansichten Mengs auch ist, so ermangelt er doch keineswegs des richtigen Verständnisses dessen, was der Künstler in der Nachahmung der natürlichen Beleuchtung durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel erreichen kann.

„Das natürliche Licht“, bemerkt er[1]), „hat an und für sich keinen Glanz; in der Malerei aber ist das Licht nur eine lichte Farbe. Will man ein Gemälde sehen, so mufs man es so stellen, dafs es nicht blendet, und keinen Schein gibt, wie das Licht, sonst kann man nichts daran erkennen[2]). Der Maler mufs daher bei der Ausführung gewisse Regeln und Grundsätze beobachten, welche blofs idealisch sind; er mufs die im Schatten liegenden Dinge dunkler machen, als sie bei der eigentlichen Tagesbeleuchtung erscheinen. Darum darf er sich doch nicht einbilden, seine Lichter und Schatten entsprächen vollkommen der Wahrheit; dies ist unerreichbar, denn da die Kunst nicht so unendlich viele Abstufungen hat, wie die Natur, so mufs der Künstler nur darauf bedacht sein ihr nahe zu kommen; er nehme ein Licht von beliebigem Grade an, setze die zweite Tinte einen Grad dunkler, als in der Natur, und sein Gemälde wird sich auf diese Art der Wahrheit annähern. Wollte man aber die Halbtinte so auftragen, wie sie sich in der Wirklichkeit findet, so würde es sicherlich an den zu Erreichung des eigentlichen Lichtes erforderlichen Farben mangeln.“

Interessant ist die Vergleichung der Beleuchtungsweise Raphael's, welche Mengs mit der des Correggio anstellt[3]): „Raphael's System bei seinen Gemälden bestand darin, dafs er seine historischen Gegenstände und seine Gründe dadurch hervorheben wollte, dafs er alle Figuren gleichsam weifs bekleidete. Nach diesem Grundsatze hatte er die ersten Lichter an die Stellen verteilt, wo sie seiner Meinung nach sein mufsten, und von da aus liefs er sie sodann stufenweise bis in die weiteste Entfernung abnehmen; man sieht deshalb auf dem Vordergrund seiner Gemälde meistens weifse oder gelblichte Gewänder. Das System, auf dem Vordergrund der Gemälde viele lichte Farben anzubringen, mufs dem Raphael und der florentinischen Schule eigentümlich gewesen

---

[1]) A. a. O. S. 155.

[2]) Dieser Satz würde durch die Unterscheidung von Licht und Glanzlicht deutlicher geworden sein.

[3]) A. a. O. S. 132 u. 133.

sein, denn die Lombarden und andere gute Coloristen brauchten an dieser Stelle stets reine Farben, nämlich Rot, Gelb und Blau; diese sprechen das Auge auch mehr an, als die weifslichten, weil das Weifse den Farben einen luftartigen Ton gibt, und eben dadurch ihre Lebhaftigkeit vermindert. Ein weiteres fehlerhaftes Princip von Raphael war es, dafs er auf der Stelle, wo das Gewand seiner Natur nach von reiner Farbe sein sollte, ein gleich helles Licht verbreitete; diesen Fehler liefs er sich besonders zu schulden kommen, wenn er ein blaues Gewand malte, wie man auf dem Vordergrund der Transfiguration bei dem sitzenden Apostel bemerkt, dessen Lichter ganz weifs sind, was doch im Widerspruch mit den starken Schatten und den Mezzatinten steht, die er ihm gegeben hat. So werden die Farben bei den lichten Stellen bis zum Weifs erhöht, während sie bei den schattigen bis zum tiefsten Schwarz versinken. Dasselbe beobachtete er bei den dunkeln Stellen; den stärksten Nachdruck brachte er vorne an, und von da an ging er sodann stufenweise zu den lichteren über. Diese Methode entsprach seinem Geschmack besonders, weil sie die Gegenstände erhabener darstellt und kräftiger wirkt, als irgend ein anderes Mittel, indem den vorderen Partien der stärkste Schatten verliehen ist. Allein dieses Verfahren erzeugt Widernatürliches, Unwahres; denn ein weifses Gewand darf man nie so dunkel darstellen, wie es Raphael gethan hat, der, um seine Methode in Anwendung zu bringen, die gewifs sehr viel zur Klarheit und Grazie beitragenden Wiederscheine hintansetzen mufste.

Der erwähnte fehlerhafte Grundsatz läfst sich eher bei einem kleinen Gemälde verteidigen als bei einem grofsen, weil bei dem ersten Licht und Schatten nicht so sehr wechseln, da die Massen kleiner sein müssen, welche die Gründe und Figuren hervorheben und zurücktreten machen; deshalb konnte er auch wenig Haltung anbringen, denn hätte er sie stark zur Anwendung gebracht, so wäre er genötigt gewesen, seiner Gewohnheit zufolge auf dem zweiten Grunde ohne Helldunkel zu malen, und dadurch hätten sie sodann des Nachdruckes und Effectes entbehren müssen.

Ich will damit nicht behaupten, Raphael habe die Wirkungen von Licht und Schatten nicht begriffen, ich sage nur, die Art und Weise wie er zeichnete, und alle Figuren, die seinem fruchtbaren Genie entflossen, durch das Schwarze und Weifse hervorhob, habe seine Aufmerksamkeit von diesem Teile der Malerei abgezogen und seine Gedanken mehr auf die Zeichnung gelenkt. Man sieht

deshalb nicht zwei ganz gut gefärbte Gemälde von seiner Hand, und wird man auch zuweilen einmal ein schönes Helldunkel gewahr, so ist dies der Nachahmung der Natur zuzuschreiben.“

„Die verschiedenen Stellungen und Lagen des Körpers erzeugen verschiedene Wirkungen des Lichts. Dieselbe Form bringt Abwechselung in die zufälligen Lichter und Schatten, denn ein runder Gegenstand macht einen hellen Punkt und eine Fläche hat ein ausgebreitetes Licht zur Folge. Hierdurch gelangte Correggio zur Einsicht, daſs man verschiedenen Dingen nicht denselben Nachdruck und dieselbe Lichtgestalt geben dürfe; daſs die innere Beleuchtung eines Gemäldes je nach der Erhellung der Partien durch die dazwischen kommende Luft verschieden sein müſste, und daſs die Vermischung des Lichtes und der Finsternis eine gräuliche Tinte hervorbringe. Endlich entging ihm auch nicht, daſs beständige Abwechselung unerläſslich sei, deshalb brachte er dieselbe Stärke weder in Licht noch in Schatten wiederholt zur Anwendung.

Eine weitere, die Schönheit seiner Werke bedeutend erhöhende Eigenschaft Correggio's besteht darin, daſs er jedem Schatten den mit der Localfarbe übereinstimmenden Ton gab. So unterscheidet man in seinen Gemälden sehr wohl den Schatten eines rosenfarbenen Gewandes von dem eines roten, den Schatten eines weiſsen Fleisches von dem eines braunen. Um dem weiſsen Fleische Kraft zu geben, malte er es nicht ohne Schatten, aber dem Schatten gab er Wiederscheine. Muſste er das Weiſse bis zum höchsten Tone zur Anwendung bringen, so setzte er demselben eine dunklere Farbe entgegen, um eine Unterscheidung der Sache zu bewerkstelligen, ohne daſs er sich dabei gekünstelter Gegensätze schuldig gemacht hätte, denn er erleuchtete niemals einen dunkeln Körper, damit er einen hellen Grund für den Schatten eines hellen Körpers bilde. Überhaupt lieſs er jeder Farbe ihren Grund und ihren Wert“ [1]).

„Die gröſsten Meister haben in diesem Teile der Malerei ein anderes Verfahren beobachtet, und man mag so nicht den Raphael, sondern den Correggio nachahmen. Zwar copierte dieser anfangs auch bloſs die Natur [2]), aber mit seinem zarteren Geschmack war

---

[1]) S. 153 u. 154.

[2]) Hier widerspricht sich Mengs, welcher den Correggio, wie wir gesehen, seine Schönheiten überallher zusammentragen läſst.

die harte Manier seiner Meister unverträglich. Er fing damit an, dafs er alle inneren Kleinigkeiten entfernte, und alle seine Farben mehr zu verschmelzen und zu vertreiben suchte, aber beschränkt durch die engen Formen der Natur sah er sich genötigt, die Lichter und Schatten äufserst nahe an einander zu setzen; dadurch entstand ein jäher Contrast, der seine Augen noch mehr beleidigte, und so entschlofs er sich, von seinem feinen Cefühle angespornt, tiefere Forschungen in der Natur anzustellen. Er bemerkte, dafs alles Grofse das Auge angenehm anspricht, weil es Ruhe und sanfte Bewegung darin findet. Von dieser Zeit an vergröfserte er alle seine Hauptformen, und da er nun auch erkannte, dafs, wenn man der Natur folgen will, allzu starkes Licht zu viele Dinge andeutet, so kam er auf den Gedanken, sparsamer mit Anbringung der Lichter umzugehen, als seine Meister. Durch seine Art der Aufstellung wurde nun nur ein kleiner Teil der Gegenstände beleuchtet und die Hälfte seiner Figuren stand im Schatten, die andere aber im Licht. Da aber der Mensch der Finsternis nicht besonders hold ist, so fühlte er wohl, dafs die Wiederscheine viel zur Annehmlichkeit eines Werkes beitragen. Dies führte ihn zu dem Gedanken, die Schatten durch Wiederscheine zu unterbrechen; so erhielt er mit wenigen Lichtern und vielen Reflexen grofse Massen und wenig kleine Teile, und es gelang ihm hierdurch, die Gegenstände von einander abgesondert mit Vermeidung aller Härte erscheinen zu lassen. Hierin liegt das Angenehme seiner Werke. Es war ihm nicht fremd, dafs die Schönheit der Gegenstände und Farben von dem gröfseren oder kleineren Einflufs des Helldunkels abhängt, und er war deshalb stets bemüht, die Gegenstände zu beleuchten, und sie in ihren schattigen Teilen, wo dies thunlich war, zu erhellen. Hierdurch verlieh er seinen Werken die Deutlichkeit, durch welche sich Raphael's Gemälde auszeichnen, nur legte er noch mehr Annehmlichkeit hinein, und je mehr sie von dem Auge entfernt sind, desto kräftiger gehalten erscheinen sie. Bei seinen Werken aus einer Zeit, da er seinen Geschmack noch nicht so sehr ausgebildet hatte, findet man die Ränder seiner hellen Partien etwas abgeschnitten, wie sich dies auch in der Natur zeigt, wenn das Licht sehr stark und von der Seite hereinfällt. Endlich aber vervollkommnete er seine Kunst so sehr, dafs Lichter und Schatten sich auf das lieblichste in einander verlieren. Er breitete das Licht nicht wie Raphael über das ganze Gemälde aus, sondern brachte Licht und Schatten an, wo seiner Ansicht

nach die stärkste Wirkung dadurch hervorgebracht werden mufste. Wenn das Licht von selbst und seiner Natur nach notwendig auf den Ort fallen mufste, wo er es haben wollte, so hielt er sich in den Schranken der Nachahmung, war dies nicht der Fall, so setzte er auf diese Stelle einen hellen oder dunkeln Körper, Fleisch, Gewand oder irgend eine andere Sache, die ihm für den Grad des von ihm gewählten Lichtes tauglich schien. Durch dieses Mittel erreichte er die Idealschönheit des Helldunkels. Hiermit verband er noch eine Art von Harmonie, indem er Licht und Schatten so austeilte, dafs das höchste Licht und der stärkste Schatten nur an einem Orte bei seinem Gemälde zu finden waren. Sein zartes Gefühl machte ihn darauf aufmerkam, dafs der allzu schroffe Gegensatz von Licht und Schatten stets Härte zur Folge habe, deshalb pflanzte er das Schwarze nicht an die Seite des Weifsen, wie andere Künstler, welche ein schönes Helldunkel hervorzubringen streben, sondern er ging stufenweise von einer Farbe zur andern über, und setzte Dunkelaschfarbe neben das Schwarze und Lichtglanz an die Seite des Weifsen[1]). Auch vermied er es grofse Massen von Licht und Schatten auf einmal zu componieren. Hatte er eine sehr lichte oder besonders stark beschattete Stelle anzubringen, so stellte er nicht unmittelbar eine zweite daneben, sondern fügte zwischen beide einen hinreichend grofsen Raum von Mitteltinte, um so dem angestrengten Auge wieder Ruhe zu gönnen“ [2]).

Im Jahre 1435 hatte Leon Battista Alberti in seinem Tractat Della Pittura den Ausspruch niedergeschrieben: „Der Maler hat kein anderes Mittel als das Weifs, um den höchsten Lichtglanz und das Schwarz, um die tiefste Finsternis darzustellen.“ Im Jahre 1492, fünfzehn Jahre nach seinem Tode, wurde nach Alberti's Entwürfen die Kirche San Andrea zu Mantua vollendet. In den Jahren 1511—1513 soll sich nach der allgemeinen Annahme Antonio Allegri in Mantua aufgehalten und die Werke Andrea Mantegna's daselbst studiert haben. Ob dem Antonio der Tractat und mit ihm der theoretische Satz Alberti's bekannt wurde, können wir weder behaupten noch bestreiten. Schriftsteller des 18. Jahr-

---

[1]) Dies Letztere widerspricht dem folgenden Satze.

[2]) S. 231 u. 232.

hunderts schreiben ihm rücksichtlich des Lichts eine noch gröfsere Einschränkung zu.

Schon Fiorillo, welcher die Correggio betreffende Litteratur, soweit sie ihm (vor 1801) zu Gebote stand, fleifsig benutzte, citiert aus Richardson's Description de divers fameux Tableaux etc. qui se trouvent en Italie (Amsterdam 1728. T. I., pp. 216 und 444) in seiner Geschichte der Malerei in Italien II, S. 284 f. die Aussage des Malers Cavaliere Benedetto Luti (oder Lutti, geb. 1666 zu Florenz, gest. 1724 zu Rom): „Man sagt, dafs einige Gemälde Correggio's auf einem goldenen Grund gemalt sind. Der Ritter Lutti, ein berühmter Maler des Grofsherzogs zu Rom und ein einsichtsvoller Kenner, versicherte mich, er habe dies an den äufsersten Enden, die unter den Rahmen der Bilder stecken, bemerkt, und viele behaupten, man könne es noch an andern Teilen wahrnehmen," — Auch die Kupferplatte, auf welcher die heil. Magdalena Allegri's (Dresdener Galerie) gemalt ist, soll vergoldet sein. Pungileoni führt dieselbe Stelle aus Richardson an (I, 20, vergl. II, 20) und kommt, nachdem er einige physikalische Beobachtungen des Cavaliere Venturini angeführt hat, auf die Bemerkung des Francesco Milizia [1]), dafs Correggio wahrgenommen habe, dafs das Licht nicht weifs, sondern gelblich sei, was Watelet schon vor Milizia mit den Worten ausdrückte: „Il aperçut que la lumière qui vient du soleil n' est pas blanche mais jaunâtre" [2]). Diese Behauptung sucht sogar ihre Stütze in Newton's Optik, Buch VI, S. 2, wo es heifst: „Lumen ad colorem subflavum accedit," was Graf Algarotti in seinem „Neutonianismo" [3]) mit den Worten wiederholt: „Dai sette colori mescolati insieme ne risulta il color bianco od aureo piuttosto della luce."

Mag nun Correggio theoretisch klar darüber gewesen sein, oder folgte er nur seinem künstlerischen Instinct, seinem malerischen Gefühl, er ist der erste, welcher dem Worte chiaroscuro mit Entschiedenheit eine erweiterte, neue Bedeutung gab, nämlich nicht blofs die, dafs das Helldunkel den Figuren Relief und Rundung verleiht, was auch von seinen Vorgängern erstrebt wurde,

---

[1]) Dizionario delle arte del disegno (Artikel „Lombard. Schule").

[2]) Claude Henri Watelet, l'Art de peindre, poème. Amsterdam 1761. — Dictionnaire de Peinture, de Sculpture et de Gravure. Paris 1792.

[3]) Neutonianismo per le donne. Napoli 1731. Pag. 172.

sondern die Bedeutung, dafs eine harmonisch gehaltene Dämmerung von einem warmen goldenen Licht durchströmt wird, das sich auf einzelnen Punkten sammelt, während die dunkel und nebelhaft gehaltenen Teile, durch Reflexe erleuchtet, in die Ferne gerückt erscheinen, wodurch er eine Wirkung erzielte, welche das Verhältnis von Licht und Schatten in der Wirklichkeit für das menschliche Auge zu erreichen scheint, aber in der That nur scheint, da sie durchaus auf idealistischer Farbengebung beruht.

Allerdings nur selten, und zwar mit beabsichtigter aufsergewöhnlicher Wirkung wandte Allegri ein weifs strahlendes Licht an, wie in der „Nacht“ den vom Christkind ausgehenden wunderbaren, zauberhaft blendenden Glanz. Das Sonnenlicht war ihm in der That ein goldschimmerndes; daher ist es wohl begreiflich, dafs er bei einigen Bildern eine Goldgrundierung anwandte, um durch deren durchleuchtende Wärme seine Farbenglut zu erhöhen. Doch bedurfte er einer solchen Folie nicht. Schon im Alter von etwa 24 Jahren hatte er in der Farbengebung die höchste Meisterschaft erreicht: der wunderbare Goldton, die Glut der Farben, die gleichsam von innen herausleuchten, zeigt sich kaum bei einem anderen Bilde herrlicher und bestechender, auch ohne Goldunterlage, als bei der Vermählung der heiligen Katharina (Louvre). In allen seinen Gemälden glaubt das Auge den Lichtäther in transversalen Wellenbewegungen das Dunkel bis in seine tiefsten Tiefen durchzittern zu sehen, und der Glanz schmiegt sich wie ein zarter Duft um die Körper und besonders um das blühende Fleisch und zeigt alles in harmonischem Farbenschmelz, denn auch die finsterste Nacht wird magisch durch Reflexe erhellt.

Um 1482 hatte Lionardo da Vinci sein unvollendetes Bild, die „Anbetung der heil. drei Könige“ mit Asphalt zu untermalen begonnen; Fra Bartolommeo (1475—1517) studierte mit grofsem Eifer Lionardo's Arbeiten und wandte, wie Vasari angibt, mit Vorliebe die Untermalung mit Asphalt an [1]).

---

[1]) Vasari VII, p. 150. „Costui, dopo che si partì di Cosimo Roselli, cominiciò a studiare con grande affezione le cose di Lionardo da Vinci, e in poco tempo fece tal frutto e tal progresso nel colorito, che s'acquistò reputazione e credito d'uno de' miglior giovani dell'arte sì nel colorito come nel disegno.“

Pag. 167. „Lo fece a olio di chiaro e scuro: che si dilettò assai tutte le cose sue far così prima nell' opere a uso di cartone, innanzi che le colorisse, o d'inchiostro o ombrate di aspalto; e come ne appare ancora in molte cose che lassò di quadri e tavole rimase imperfette doppo la morte sua,“ etc.

Eines der letzten Bilder Allegri's, von deren Vollendung er durch seinen Tod abgehalten wurde, ist eine Wiederholung des in Tempera gemalten „Triumphs der Tugend“ (in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre); diese unbeendigte Wiederholung (im Palazzo Doria-Pamfili zu Rom) ist auf braun grundierte Leinwand für die Ausführung in Tempera angelegt, und bietet, da sie zum Teil erst gezeichnet, zum Teil angelegt oder leicht coloriert, zum Teil aber auch schon ausgeführt ist, ein höchst interessantes Studium zur Kenntnis der sicheren und glänzenden Technik des Meisters.

J. Meyer bemerkt Folgendes über die Bindemittel, welche Correggio gebrauchte (S. 295): „Dafs sich Correggio in einem und demselben Bilde, je nach der Zweckmäfsigkeit verschiedener Firnisse, und zwar schon beim Malen bedient habe, ist kein Zweifel. In seinen leuchtenden Schatten ist der Gebrauch des damals gewöhnlichen Firnisses, den die Italiener vernice liquida nannten, wahrscheinlich; Eastlake schlofs dies auch aus den eigentümlichen Rifschen, welche von diesem Firnis herrühren und sich in einigen Bildern des Meisters zeigen. Im Nackten aber wandte er wohl öfters den Bernsteinfirnis an, der besonders fein und fest war. Den Grund seiner Bilder scheint er meistens in einem lichten warmen Ton angelegt zu haben.“

Correggio, der für seine Bilder bekanntlich nur das beste Material wählte, hat sicher nicht die vernice liquida, den Sandaracfirnis, wenn er ihn überhaupt verwandte, in der Weise der Peselli, Baldovinetti, Pollaiuoli, Verrocchio u. a. als eine zähe, klebrige Masse, sondern zu einem flüssigeren Bindemittel verdünnt, benutzt. Auch schreibt Eastlake die feinen Rifschen, welche Correggio's Gemälde kennzeichnen, nicht blofs der vernice liquida, sondern dem Gebrauch eines jeden Oelfirnisses zu, namentlich wenn der Pflanzenschleim (mucilago) aus dem frisch ausgeprefsten Öl nicht vorsichtig ausgeschieden wurde, wie Eastlake zu einer Stelle des Heraclius (de Coloribus et Artibus Romanorum) bemerkt[1],

[1]) „Nam et in hoc multum cavendum est ut nunquam crassiorem colorem superponas, quod si feceris et habunde posueris cum exsiccari ceperit rugae desuper erunt.“

„The observation respecting the cause, or one of the causes, of a wrinkled and shriveled surface, is not unimportant. Oil, or an oil varnish, used in abundance with the colours over a perfectly dry preparation, will produce this appearance: the employment of an oil varnish is ever supposed to be detected

indem er noch ausdrücklich hinzufügt, dafs selbst die besten Maler wie Tizian, Giorgione, Correggio u. a. diese Wirkung nicht sorgfältig vermieden.

Eine nur in sehr beschränktem Mafse zutreffende Ansicht J. W. Unger's finde hier ihre Stelle: „Wenn man unter Harmonie der Farben die Zusammenstellung von wohl zusammen passenden Farben versteht, so stand darin Correggio weit unter Tizian und Raphael, da er seine eigentümliche Stärke, welche im Helldunkel liegt, in der Regel nur bei Dämpfung und Brechung der Farben walten lassen konnte. Seine zarten Tinten erscheinen auf kleinen Bildern in der Nähe andrer kräftig colorierter Gemälde sogar matt und trübe. Auffallend ist dies unter andern bei der das Christkind anbetenden Maria in der Tribune zu Florenz, so wie an dem segnenden Christus in der Galerie des Vatican, dessen Echtheit man deshalb bezweifeln will. Es scheint aber eine Eigentümlichkeit des Helldunkels zu sein, dafs es sich mit einer kräftigen Zusammenstellung harmonischer Farbenaccorde nicht verträgt, während es dem Gesamteindrucke weit förderlicher ist, und auf das Gemüt eine ungleich mächtigere Gewalt übt als eine brillante Farbenharmonie“ [1]).

Das zuerst genannte Bild ist geradezu als eine Ausnahme von der Regel Allegri's zu bezeichnen; das ungewohnt blasse Colorit und die ins Miniaturartige gehende Darstellungsweise des Bildes haben Anlafs zum Zweifel an seiner Echtheit gegeben, wenngleich diese durch sichere Kennzeichen der Eigentümlichkeit des Meisters, namentlich durch die Zierlichkeit der Zeichnung und die email-

by it (Mérimée, De la Peinture à l'Huile. Paris 1830, p. 31). The immixture of mucilage (as in newly expressed oil) produces the same effect, if the work be allowed to dry slowly; but in the old process of preparing oil for painting by exposing it to the sun, the aqueous portion was entirely separated or evaporated. As regards the effect itself, the best painters have not been careful to avoid it. Parts of Titian's St. Sebastian (now in the Gallery of the Vatican) are shriveled, the Giorgione in the Louvre is too, the drapery of the figure of Christ in the Duke of Wellington's „Correggio“ exhibits the same appearance“, etc. (Charles Lock Eastlake, Materials for a History of Oilpainting, p. 36). — Was die Technik der Ölmalerei und die Anwendung von Firnissen betrifft, so verweise ich noch auf die gründlichen Untersuchungen von H. Ludwig: „Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der classischen Meister.“ Verlag von W. Engelmann in Leipzig 1876.

[1]) Correggio in seinen Beziehungen zum Humanismus von F. W. Unger. Archiv f. d. zeichn. Künste VII. u. VIII. Jahrg. S. 101 ff.

artige Verschmelzung der Malerei verbürgt ist. Das zweite der von Unger angeführten Gemälde, „Il Salvadore sull' Iride“, ist dagegen kein echtes, von der Hand des Meisters herstammendes. Seine ganze Herkunft ist fraglich; es ist nicht einmal sicher als eine Copie des verschollenen Mittelbildes von dem Altare einer Kapelle des Oratorio (Ospedale) Santa Maria della Misericordia in Correggio anzusehen, da man nicht mehr weifs, ob der Gegenstand des Originals ein Gott-Vater oder Christus in der Glorie war. Es ist sogar zweifelhaft, ob das schwache Werk eine Copie von Jacopo Borboni (Borbone) von Novellara[1]), oder eine solche aus der Schule der Carracci ist.

In der Allgemeinheit, wie Unger den Satz aufstellt, dafs „das Helldunkel sich mit einer kräftigen Zusammenstellung harmonischer Farbenaccorde nicht vertrage“, ist er nicht einmal auf Correggio anzuwenden, geschweige denn auf Rembrandt.

Bei Correggio ist allerdings Licht und Schatten zu einer warm erleuchteten Dämmerung gemäfsigt; nirgends stehen sich Hell und Dunkel in grellen Contrasten entgegen, sie werden vielmehr durch die zartesten Abstufungen in einander übergeführt. Selbstverständlich sind in diesem weichen Dämmerlicht die Localfarben gebrochen und gemildert, aber durchaus nicht bis zu einer matten Trübe, vielmehr glüht alles von innen heraus bis in das geheimnisvollste Dunkel.

Anders verhält es sich mit dem Helldunkel Rembrandt's. Stehen in seinen frühesten Bildern grelle Lichter und schwere Schatten unvermittelt neben einander, so mildern sich im raschen Fortschreiten des Künstlers diese Gegensätze: ein warmer Strahl fällt ein und erhellt die dunklen Tiefen mit seinen Reflexen; dann sind allerdings die Localfarben meistens gedämpft und gebrochen, aber spätere Bilder Rembrandt's fallen geradezu durch kräftige, ja brillante Localfarben auf, die aber keineswegs der Natur nachgeahmt, sondern einer gewissen Farbenstimmung gemäfs gewählt sind; in manchen der herrlichsten Schöpfungen des Meisters ordnen sie sich einem vorherrschenden braunen Goldton unter; in andern Bildern ist das Licht gleichmäfsig verteilt, die Stimmung sogar kühl. Findet sich das Auge in dem nur spärlich erleuchteten Hell-

---

[1]) Dieser Borboni oder Borbone, ein wenig bekannter Schüler des Lelio Orsi, malte im Minoritonkloster zu Mantua Scenen aus dem Leben des heil. Franciscus (Donesmondi, Storia eccles. di Mantova II, 512).

dunkel erst allmählich zurecht, so wird es anderwärts wieder durch ein klares Sonnenlicht erfreut, das massig durch ein Fenster in den Raum eindringt, aber selbst auch dann bringt diese Lichtwirkung eine märchenhaft poetische Stimmung hervor.

Fiorillo, welcher trotz seiner akademischen Vorurteile nicht seiner Bewunderung Rembrandt's Herr werden kann, und dadurch in seiner Beurteilung des Meisters in die wunderlichsten Widersprüche gerät, kann nicht umhin, folgendes wahre Wort über die Wirkung des Rembrandt'schen Helldunkels im Vergleich mit naturalistisch colorierten Bildern auszusprechen [1]: „Dafs sein Helldunkel ein wahrer Zauber sei, bemerkt man leicht, wenn man in ein Cabinet oder eine Galerie tritt, deren eine Wand mit den schönsten Gemälden irgend einer Schule behangen ist, und wo der Blick sogleich auf ein Bild von Rembrandt fallen wird, wenn sich nur ein einziges von ihm darunter befindet. Das Auge sucht immer die gröfste Helle, weil es aber nach einer gewissen Anstrengung Ruhe sucht, so findet es diese immer in Rembrandt's Gemälden. Auf der einen Seite wird dem Auge in jenen hellen und klaren Gemälden durch eine lebhafte Farbe geschmeichelt, auf der andern aber findet es keine Ruhe. Wo ist das Gemälde, welches rücksichtlich der Harmonie nicht neben einem Rembrandt verlöre? Jedes andere Gemälde gleicht einer Landkarte in Vergleichung mit den seinigen. Sein Zauber zieht das Auge an und zwar nur vermittelst des Helldunkels, welches in der That die Basis von allem übrigen ist; die Farbe ist nur zufällig.“

So fern steht Correggio dem Rembrandt nicht, dafs nicht hier und da eine Annäherung beider sich fände. Auf Correggio's „Nacht“ sind in realistischer Auffassung die Gestalten der Hirten und der staunenden, geblendeten Magd dem derben lombardischen Bauernschlag entnommen. Rembrandt's Danae (in der Eremitage zu St. Petersburg) wetteifert in zarter, lebensfrischer und herrlich beleuchteter Carnation mit Correggio's Antiope, während die völligen Formen der letzteren wieder an die mancher weiblicher Körper Rembrandt's erinnern.

Beiden Meistern hat man vorgeworfen, dafs ihre Zeichnung mangelhaft sei. Von der Forderung der Eklektiker, dafs sich mit den Reizen des Helldunkels ein streng classischer Contur verbinden müsse, um das Höchste in der Kunst zu erreichen, ist man

[1]) Geschichte der Malerei in Deutschland etc. III, 122.

denn doch zurückgekommen; das Bestreben, die lineare Schönheit Raphael's mit der Harmonie Correggio's zu verbinden, über plastisch gedachte Formen ein weiches verschwimmendes Helldunkel auszugiefsen, ist als eine in der Praxis unmögliche Theorie längst aufgegeben worden. Wie innig aber Correggio's Umrisse mit seiner Ausbildung des eigentlich Malerischen im Einklang stehen, wie er unter diesen Bedingungen gar nicht anders zeichnen konnte, ohne durch Herbheit, ja selbst Härte und Unterbrechungen das Ganze zu beeinträchtigen, das ist wohl jetzt keine Streitfrage mehr.

Dafs Rembrandt zu zeichnen verstand, mufs jeder mit der gröfsten Bewunderung bekennen, dem Handzeichnungen des Meisters vor Augen kamen. Wie in seinen Radierungen ergriff er darin die Erscheinung oft nur mit flüchtigen Strichen, aber mit einer Genialität, die für den Beschauer eine vollständige Ausführung beinahe überflüssig macht, weil schon die blofse Skizze jeden charakteristischen Zug festhält. Unübertroffen in malerischer Wirkung kommen viele seiner ausgeführteren Zeichnungen den köstlichsten seiner Radierungen gleich, oder vielmehr übertreffen sie noch durch die Frische ihrer Unmittelbarkeit, ja manche fesseln durch ihre ergreifend poetische Stimmung in demselben Grade wie seine Gemälde.

Den streng classischen Umrifs nach der Antike wird man bei Correggio nicht finden, völlig thöricht wäre es, ihn bei Rembrandt zu vermissen; wen es nach einer solchen Verquickung einander widerstrebender Elemente gelüstet, der mag seine Lust an den unwahren, frostigen Bildern des Wallonen Gérard de Lairesse büfsen, der mit bewufster Absichtlichkeit und grofsem Selbstgefühl die akademische Regelrichtigkeit des Poussin mit dem malerischen Element der Holländer zusammenzuschweifsen sich anstrengte.

Correggio hat, wie wir gesehen, vielfach begeisterte Bewunderung gefunden, aber auch an erbitterter Abneigung sollte es ihm nicht fehlen, wie sie aus folgender Sentenz hervorbricht:

„Es giebt Gemüter, welche Correggio abstöfst und welche das Recht haben ihn zu hassen."

Dies ist wohl, wird man fragen, der Ausspruch des frömmelnden Herzogs Louis von Orleans, der sich von seinem Beichtvater, dem Abt von Sainte-Geneviève, dazu aufreizen liefs, zwei der herrlichsten Gemälde Allegri's, die „Io" und die „Leda", zu verstümmeln, namentlich aus beiden Bildern die Köpfe herauszuschneiden und zu verbrennen?

Welcher Irrtum! Es ist dies das Urteil des Historikers und Kunstgelehrten Jacob Burckhardt [1]), welcher, nachdem er die verkehrte Behauptung aufgestellt hat, dafs Correggio „das Wirkliche, nicht das Wahre“ dargestellt habe, den Mafsstab der gemeinen Wirklichkeit an des Meisters ideale Schöpfungen mit der Frage legt: „Wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen?“

Wer nicht in der reinen, selbstlosen oder wenigstens selbstvergessenen Anschauung zu verharren vermag, ohne befürchten zu müssen, dafs er sofort in die sinnliche Begehrlichkeit des Individuums zurückfalle, der ist überhaupt eines echten und unverfälschten Kunstgenusses nicht fähig, der mag immerhin Correggio hassen!

---

[1]) Vergl. Cicerone S. 1048.

20 [illegible]

Studien zur Kunst- und Culturgeschichte
IV

Helldunkel

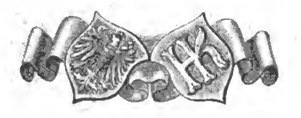
2

Adam Elsheimer's Leben und Wirken

Von

PROFESSOR WILHELM SEIBT

Mit Elsheimer's Bildnis radiert von J. Eifsenhardt



Frankfurt am Main
Verlag von Heinrich Keller
1885



ADAM ELSHEIMER

nach dem von sich selbst gefertigten Bildniss

in der Florentiner Gallerie.

Verlag von Heinrich Keller
1885

ADAM ELSHEIMER

nach dem von sich selbst gefertigten Bildniss

in der Florentiner Gallerie.

Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

IV

Helldunkel

2

Adam Elsheimer's Leben und Wirken

Von

PROFESSOR WILHELM SEIBT

Mit Elsheimer's Bildnis radiert von J. Eifsenhardt



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1885

Herrn Director

DR. EMIL SCHOLDERER

freundschaftlich zugeeignet

von

dem Verfasser.

Durch eine freundliche Zuschrift des Herrn Ritters Eduard von Engerth, K. K. Geh. Regierungsrats und Directors der Kaiserlichen Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, sehe ich mich zu erklären veranlafst, dafs bezüglich auf das letzte Alinea der Seite 80 in meiner Abhandlung Helldunkel 1 selbstverständlich an dieser Stelle nur von dem Berliner Exemplar der „Io" die Rede sein kann.

Die Geschichte der beiden verstümmelten Bilder Correggio's, der „Io" und der „Leda", ist in Kürze folgende[1]). Die „Io" und die „Entführung des Ganymed" sollen im Besitz Karl's V. gewesen sein; sicher ist jedoch nur, dafs sie sich in Madrid in der Sammlung des Staatssecretärs Antonio Perez, eines Günstlings Philipp's II., befanden.

Kaiser Rudolf II. hatte seinen Botschafter in Madrid, den Grafen von Khevenhüller, beauftragt, vorzügliche Gemälde berühmter Meister anzukaufen. Dieser konnte jedoch, um den lebhaften Wunsch seines Gebieters zu befriedigen, vorerst nur Copien (vielleicht von dem spanischen Maler Eugenio Caxes verfertigt?[2]) am 30. December 1587 nach Prag senden, und zwar unter diesen die „Io".

Nach der Schlacht am weifsen Berge (17. November 1620) sollen die Bayern aus Prag „auf 1500 Wagen einen Werth von sechs Tonnen Goldes" und zahlreiche Bilder weggeführt haben. Vor dem Einzuge der Sachsen in Prag im J. 1631 wurde das Wertvollste, was die Bayern zurückgelassen, nach Wien gerettet und in der Schatzkammer untergebracht, allein die Sachsen fanden

---

[1]) Ausführliches darüber ist zu finden in dem vortrefflichen, auf Grund archivalischer Forschungen verfafsten Verzeichnis der Kaiserlichen Gemälde-Galerie im Belvedere von Eduard Ritter von Engerth, 1. Band, 2. Aufl. Wien 1884, und in Julius Meyer's „Correggio".

[2]) Philipp III. liefs von Eugenio Caxes 1603 die „Leda" und den „Ganymed" copieren, ehe die Originalgemälde dem Grafen Khevenhüller „zur Verfügung" gestellt wurden. (J. Meyer, Correggio, S. 342).

noch genug vor und schleppten eine Menge Kostbarkeiten und Kunstwerke nach Dresden fort. Manches Gerettete und reicher Ersatz für die geraubten Kunstgegenstände war wieder in die Kunstkammer zu Prag gebracht worden, als Graf Königsmark am 26. August 1648 die Stadt überfiel und eine Beute von sieben Millionen machte.

Unter den von den Schweden geraubten Bildern befand sich die Copie der „Io". Die Königin Christine nahm nach ihrer Abdankung diese Gemälde von Stockholm mit nach Rom. Nach ihrem am 19. April 1689 erfolgten Tode erbte dieselben der Cardinal Azzolini, welcher sie dem Don Livio Odescalchi verkaufte, und von letzterem erbte sie der Prinz Balthasar Odescalchi. Herzog Philipp II. von Orleans, seit dem 2. September 1715 Regent von Frankreich, liefs im Jahre 1722 durch seine Vertreter, den kunstverständigen Crozat und den Cardinal Gualterio, den gröfseren Teil der Christinischen Galerie für die Summe von 93,000 Scudi ankaufen, starb aber schon am 2. December 1723. Das Gemälde von Corregio's Hand, die „Leda", gelangte aus dem Besitze des Antonio Perez nach dessen Sturz wieder in den königlichen Schatz in Madrid zurück und wurde aus diesem durch den Grafen Khevenhüller für Rudolf II. erworben. Dieses echte Bild wurde von den Schweden aus Prag geraubt und wanderte auf demselben Wege wie die Copie der „Io" in die Sammlung des Regenten Philipp von Orleans, dessen Sohn und Erbe Louis (geb. 1703, gest. 1752) von seinem Beichtvater, dem Abt von Sainte-Geneviève [1]), angereizt wurde, den Kopf der „Leda", wie auch den der „Io" aus den Bildern herauszuschneiden, welche verbrannt werden sollten. Nicht unwahrscheinlich ist es, dafs beide Knnstwerke zerstückelt wurden. Sie kamen hierauf in die Hände des herzoglichen Hofmalers Charles Coypel, welcher sie wieder zusammenflickte und den fehlenden Kopf der „Leda" ersetzte, nachdem er vergeblich zuerst Carle Vanloo, dann François Boucher dazu aufgefordert hatte; nach andern Nachrichten füllte ein gewisser Deslyen die Lücke aus. Aus Coypel's Nachlafs kam die „Leda" in die Sammlung des Kunstliebhabers Pasquier um 16,050 Livres, und nach dessen Tode wurde sie von Friedrich dem Grofsen für 21,060 Livres gekauft. Im J. 1806 von Sanssouci nach Paris fortgeschleppt, wurde das Bild von dem Galeriedirector Hooghstael

[1]) In diese Abtei hatte sich der Herzog nach dem im Jahre 1724 erfolgten Tode seiner Gemahlin zurückgezogen.

übermalt, kam 1814 aus Paris zurück und wurde 1830 von Schlesinger gereinigt und ausgebessert, von dessen Hand auch der neue Kopf der „Leda“ herrührt, wie er gegenwärtig zu sehen ist. Dieses Originalbild Correggio's ziert als Nr. 218 die Königl. Galerie zu Berlin.

Die vortreffliche alte Copie der „Io“, nach dem Originalbild Nr. 160 im Belvedere zu Wien angefertigt, wie oben angegeben wurde, hatte dasselbe Schicksal wie die echte „Leda“; sie erhielt von Coypel einen neuen Kopf, wurde 1752 von Pasquier für 5602 Livres, nach dessen Tode von Friedrich dem Grofsen erworben, 1806 nach Paris entführt, wo sie unter Denon's Aufsicht ausgebessert wurde, und an Stelle des geringen von Coypel eingesetzten Kopfes malte Pierre Paul Prud'hon einen besseren Kopf hinein. Das Bild befindet sich gegenwärtig als Nr. 216 in der Berliner Gemälde-Galerie. Es galt lange für ein Originalwerk Correggio's, wie denn z. B. noch in Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, dritte (Burckhardt-Blomberg'sche) Aufl. 1867, II. Bd. S. 211 das Wiener Original nur „eine vorzügliche Wiederholung“ genannt wird.

Diese echte „Io“ befand sich, wie die „Leda“, in der Sammlung des 1579 in Ungnade gefallenen spanischen Staatssecretärs Antonio Perez, welcher das Bild an den Mailänder Bildhauer Pompeo Leoni verkaufte [1]). Dem Grafen Khevenhüller gelang es

---

[1]) Julius Meyer (Correggio S. 344 f.) führt aus Lomazzo's Trattato della Pittura, S. 211 an, „dafs der Bildhauer Leone Leoni zu Mailand zwei durch die Trefflichkeit der Beleuchtung wunderbare Bilder des Antonio da Correggio besessen habe, Io mit Jupiter in einer Wolke, und Danae; dieselben seien ihm aus Spanien von seinem Sohn Pompeo, der ebenfalls Bildhauer war, geschickt worden.“ Meyer sagt ferner: „Nach den Mitteilungen von Urlichs aus dem K. K. Haus- und Reichsarchiv zu Wien hat es den Anschein, wie wenn Pompeo beide Bilder gleich dem vorigen (dem Ganymed) aus der Sammlung des Antonio Perez an sich gebracht habe; allein mit Bestimmtheit erhellt dies nicht aus diesen Berichten, und so bleibt die Frage offen, auf welche Weise die Leoni zu den Gemälden gekommen. Dafs dies aber die Originale gewesen, läfst sich mit Sicherheit annehmen. Beide nun für Rudolf II. dem Pompeo Leoni abzukaufen, war Graf Khevenhüller eifrig bemüht. Am 7. Juli 1600 schrieb dieser von Madrid aus seinem Herrn: „Bey erster Gelegenheit will ich mit Don Pompeo Leon über seine gemäl und allein als für mich selbs handeln.“ Khevenhüller schrieb ferner dem Kaiser am 12. November 1600: „mit Pompeo Leon habe ich seiner zweyen gemäl halber tractirt, begert noch pifs in die Achthundert Ducaten darumb, glaube aber werde, da er den ernst sehen wird, was herabrutschen und sie in Pillichkeit stellen. Derohalben bittet er um Bescheid auch über die Bezalung, dieweil gedacht gemel zu Maylandt sein.“

erst nach langen Unterhandlungen, die „Io“ und die „Danae“ für Kaiser Rudolf II. von den Leoni zu erwerben.

Durch welches Wunder die „Danae“ der frommen Wut des Herzogs Louis von Orleans entging, in dessen Besitz sie mit den andern Bildern aus der Galerie der Königin Christine geraten war, davon ist uns leider keine Kunde aufbehalten worden; kurz, dies Originalbild gelangte von Prag auf dem Umweg über Stockholm, Paris, London und abermals Paris nach Rom in die Galerie des Fürsten Borghese.

Die echte „Io“ dagegen befand sich unter den Kunstwerken, welche vor dem sächsischen Einfall in Böhmen durch den Schatzmeisteradjunct Dionysius Miseron 1631 von Prag nach Wien gerettet worden waren, aber nicht wieder nach Prag zurückgesandt wurden. Sie verblieb in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien und ist gegenwärtig eine Zierde (Nr. 160) des Belvedere daselbst. Julius Meyer sagt (S. 346) von der „Io“: „Das Bild hat nicht unerheblich gelitten, namentlich an der linken Hüfte der „Io“. Dagegen „besitzt sie“, wie mir Herr Ritter von Engerth schreibt, „bis zum heutigen Tage ihren schönen originalen Kopf — vielleicht den schönsten, den Correggio je gemalt hat.“

Sie war eben glücklicherweise unerreichbar für Messer und Schere des Herzogs von Orleans.

Ehe ich das Leben Adam Elsheimer's zu beleuchten versuche, dieses eigenartigen Künstlers, welcher, wie er selbst die Morgenröte in seiner berühmten kleinen Landschaft so poetisch hinzauberte, als das Frühlicht einer neuen Kunstepoche erscheint, gilt es, noch einige dunkele Stellen in der Kunstgeschichte Frankfurts aufzuhellen.

Richten wir zuvörderst unsere Aufmerksamkeit auf den Künstler, von welchem Elsheimer's erste Schritte in der Kunst geleitet wurden, auf Philipp Uffenbach und dessen Lehrmeister Grimmer.

Als Uffenbach's Lehrer nennt Gwinner den mythischen Adam Grimmer, indem er sich von Hüsgen irreführen läfst, der in seinem artistischen Magazin (Frankf. 1790) S. 129 schreibt: „Adam Grimmer. War hieselbsten ein geschickter Portrait- und Historien-Mahler. Er lebte noch um Ao. 1590 und ist ein Lehrling von dem berühmten Mathias Grünewald, und hernach der Lehrmeister vom patriotischen Philipp Uffenbach gewesen."

F. Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes, troisième Partie (Munich 1834) war schon den Fufstapfen Hüsgen's auf dem Wege des Irrtums gefolgt, indem er S. 69 No. 485 sagt: „Griemer, Adam, peintre d'histoire et de paysages ainsi que graveur à l'eau forte, à Francfort sur le Mein, mort vers 1640. Il doit avoir été élève de Mathieu Grunewald et maître de Philippe Uffenbach. Voyez Hüschen (sic!) (Artistisches Magazin page 129)." Brulliot vergröfsert noch die Verwirrung, indem er den angeblichen Adam Grimmer mit Jacques Grimmer verwechselt, welcher, ein Schüler des Matthis Kock, Landschaftsmaler und Radierer war, und dessen Biographie in Karel van Mander's Schilder-Boek zu finden ist: „Het leven van Jaques Grimmaer, uytnemende Landtschap schilder van Antwerpen."

Dr. Nagler (1857), der in den Monogrammisten I, S. 297, Nr. 593 von den früheren Angaben in seinem Künstlerlexikon

abweicht, greift auf Christ zurück[1]), welcher jedoch zu dem aus A und G bestehenden Monogramm nichts zu sagen weiſs, als: „Ein welsches A, mit einem solchen G verschlungen, findet sich in der Jahrzahl 1567 auf einer künstlichen groſsen Mahlerey auf Tuch, und rührt von einem guten Deutschen sonst nicht bekannten Meister, deſsen Nahmen mir ehmals von einem wohlerfahrenen Künstler entdeckt, aber nach der Zeit wieder entfallen ist. Vielleicht war es Johann Andreas Graf," — aber Nagler bemerkt dazu mit Recht, daſs dieser erst 1637 geboren wurde. Nagler vermag sich aber nicht aus der Confusion herauszuwickeln, da auch er an die Richtigkeit der Notiz Hüsgen's glaubt, jedoch dem Jakob Griemer oder Grimmer aus Antwerpen sein Recht als Radierer von vier Landschaften mit Darstellungen aus der Mythe von Cephalus und Procris widerfahren läſst.

Auch Passavant gibt im 1863 erschienenen IV. Teil des Peintre-Graveur in seiner Notiz über Philipp Uffenbach nur das, was er Hüsgen entnommen hat: „On ne connaît point la date de la naissance de cet artiste, qui étudia sous Adam Grimmer, mais se forma de préférence sur les vieux maîtres allemands."

Wie kommt nun aber Hüsgen auf diesen fabelhaften Adam Grimmer, von welchem niemand etwas Rechtes weiſs? Ganz einfach durch einen Schreibfehler Sandrart's.

Sandrart macht in seiner „Teutschen Akademie"[2]) folgende interessante Mitteilung: „Es sind bereits 50. Jahr verfloſsen, daſs ein sehr alter aber kunstreicher Mahler zu Frankfurt, Namens Philipp Uffenbach, gelebet, der vormals ein Lehrjung des berühmten Teutschen Mahlers Grimers, gewesen; dieser Grimer hat bey ermeldetem Matthaeus von Aschaffenburg gelernt, und alles, was er von ihme können zusammen tragen, fleissig aufgehoben, absonderlich hat er, nach seines Lehrmeisters Tod, von desselben Wittib allerhand herrliche Handrisse, meistens mit schwarzer Kreid und theils fast Lebens-Grösse gezeichnet, bekommen, welche alle, nach dieses Grimers Ableiben, obgedachter Philipp Uffenbach, als ein nachsinnlicher berühmter Mann, an sich gebracht, damals

[1]) Joh. Frieder. Christen, Profeſsoris bey der Universität zu Leipzig Anzeige und Auslegung der Monogrammatum. Leipzig, In Verlage Caspar Fritschens Wittwe, 1747, S. 92.

[2]) Ausgabe von MDCLXXV, I. Band, II. Theils III, Buch V. S. 236. Capitel XXXVII. Matthaeus Grünewald von Aschaffenburg, Mahler.

gienge ich unweit seiner Behausung zu Frankfurt in die Schul[1]), und wartete ihme offtmals auf, da er mir dann, wann er in gutem humor war, diese in ein Buch zusammen gesamlete edle Handrisse des Matthaeus von Aschaffenburg, als dessen Art er fleissig nachstudirte, gezeigt, und derselben löbliche qualitäten und Wolstand entdecket."

Das Nähere über Grimmer bringt Sandrart S. 231 u. 232, Cap. XXV: „Hans Grimer, Mahler von Mäynz. Hans Grimer war auch zu seiner Zeit ein hochberühmter Mahler, und hat viele gute Werke ans Liecht gebracht, deren etlicher ich in verwichenen Kriegsläufften, wie in dem Leben Matthæi von Aschaffenburg gemeldet werden solle, bin verlustiget worden, also dafs diese Zeit mir von keinem einigen Stuck mehr etwas bewust ist: Von seinen Lehrlingen aber will ich noch eines und anders melden. Ich sage bei Philipp Uffenbach."

Bei Philipp Uffenbach aber (S. 293) nennt Sandrart den Hans irrtümlich Adam[2]): „Philipp Uffenbach ist zu Frankfurt aus einem guten Geschlecht entsprofsen, und von seinen Eltern zur Kunst angehalten worden, also dafs er seinem Lehrmeister Adam Grimmer nicht ohne sonderem Nutzen aufs bäste gefolget," u. s. w.

Diesen Schreibfehler schrieb Hüsgen nach, und auf ihm beruht die mythische Person eines vorher unbekannten ganz neuen Künstlers, dessen Nebelgestalt in nichts sich auflöst, von dem aber Gwinner noch schreibt: „Ich habe Grund anzunehmen, dafs Meister Adam der Familie des Hans Grimmer von Mainz angehörte, und beharre bei der alten Schreibweise seines Namens," — gewifs, fügen wir hinzu, mit vollem Recht, denn Adam und Hans Grimmer sind eine und dieselbe Person.

Nun aber sind doch zwei dem Adam Grimmer zugeschriebene Arbeiten vorhanden: die eine ist eine Handzeichnung im Besitze des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M., die andere ein kleines Ölbild auf Kupfer, zum Prehn'schen Cabinet im städtischen Museum gehörend.

Die getuschte Federzeichnung, die Taufe Christi darstellend,

---

[1]) Wahrscheinlich die „Schule zu den Barfüfsern" (das Gymnasium).

[2]) Wahrscheinlich im Gedanken an Uffenbach's Schüler Adam Elsheimer. Volkmann in der Ausgabe der „Teutschen Academie" von 1774 (3. Haupttheils 2. Band III. Abth. S. 290) nennt den Lehrer Uffenbach's gar „Tobias" Grimmer, eine abermalige Verwechselung, und zwar offenbar mit Tobias Stimmer (geb. den 7. April 1539 zu Schaffhausen, gest. 1582).

ein Rund, 198 mm im Durchmesser, ist mit A. Grimer bezeichnet, darunter die Jahrzahl 1584. In das verschnörkelte A ist das G hineingeschrieben, und das e ist nur durch ein Häkchen hinten am m angedeutet. Dieser Name samt Jahrzahl ist jedoch augenscheinlich, nach der Farbe zu urteilen, eine Zuthat von späterer Hand. Vor demselben, zur Linken, befindet sich, mit der Farbe der mit der Feder gezeichneten Conturen übereinstimmend, das echte ursprüngliche Monogramm, nämlich das doppelte F des Frans Floris (de Vriendt, 1520—1570), ähnlich dem zweiten Monogramm 2071 in Nagler's Monogrammisten, II. Bd., S. 747.

Das Blatt gehört zu den am wenigsten anziehenden Handzeichnungen des Frans Floris. Flau gehalten, sind die Figuren ohne Mark und Leben und affektiert in der Bewegung, namentlich Johannes und die beiden Engel, welche das Gewand Christi halten; sie erinnern an dergleichen Figuren des Parmigianino.

Das unbezeichnete kleine Rundgemälde der Prehn'schen Sammlung [1]), auf Kupfer gemalt, stellt einen Wald mit Hütten in der Nähe eines Weihers dar und ist mit zwei Figürchen und einigen Kühen staffiert, ein höchst unbedeutendes Bildchen, das seiner ganzen Haltung nach nichts Gemeinsames mit der beschriebenen Federzeichnung hat und einer späteren Zeit angehört. Wahrscheinlich liegt hier wieder eine Verwechselung des Antwerpners Jacques Grimmer mit dem fabelhaften Adam Grimmer vor, denn ein anderes gar geringes, allerdings J Grimmer bezeichnetes, Opus galt auch als ein Werk Adam Grimmer's. Hören wir Gwinner selbst darüber [2]): „Eine andere kleine, etwas hart gemalte Landschaft auf Holz, früher in meinem Besitze und jetzt in der städtischen Gemäldesammlung, wurde gleichfalls diesem Meister (Adam Grimmer!) zugeschrieben, ist aber J. Grimmer fec. 1588 bezeichnet, dürfte also dem Jacob Grimmer von Antwerpen angehören."

Nothnagel hat nun sogar das Porträt Adam Grimmer's radiert. Ominös überschrieb Gwinner die zweite Abteilung seines berichtigten Verzeichnisses von dem Werk Joh. Andr. Benj. Nothnagel's [3]) „Portraits und Phantasieköpfe." Ich habe bewiesen, daſs Uffenbach's

---

[1]) In dem von Passavant 1843 verfaſsten Verzeichnis Adam Grimmer zugeschrieben.

[2]) Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., S. 89.

[3]) Naumann's Archiv, 11. Jahrg. (1865). S. 264.

Lehrer Hans Grimmer aus Mainz war. Ich fürchte sehr, dafs „No. 64 Brustbild des Frankfurter Malers Adam Grimmer 1600, N fec. 1778“ mehr „Phantasiekopf“ als „Portrait“ ist[1]).
†

Im Städel'schen Kunst-Institut befinden sich (No. 91 und 92 des Verzeichnisses von 1883) zwei Flügelbilder — das Mittelbild fehlt — welche eine Familie in anbetender Haltung darstellen: das eine den Vater mit vier Söhnen, das andere die Mutter mit sieben Töchtern. Passavant bemerkt dazu in seiner „Wanderung durch die Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts (1855)“: von Hans Grimmer aus Mainz gemalt, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelebt. Noch erkennen wir in dieser Malerei einigermafsen die Traditionen der früheren (oberdeutschen) Schule in der Darstellungsweise, dagegen ist die charakteristische Auffassung weit geringer.“ — Ich kann diesem Urteil nicht beistimmen; die beiden Bilder, durchaus nicht gering in der Charakteristik, verraten vielmehr holländischen Einflufs in dem warmen klaren Colorit und der feinen, recht lebenswahren Auffassung. Das Verzeichnis von 1883 gibt betreffs der beiden Bilder an: „Hans Grimmer aus Mainz, oder ihm verwandt.“ — Früher in der Moritzkapelle, gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet sich von demselben Meister das Bildnis eines Mannes mit rotem Bart, in schwarzer Kleidung nebst seinem Gegenstück, einer Frau in schwarzer Kleidung; beide in halber Figur. In der Sammlung des verstorbenen Wachstuchfabrikanten Kraenner zu Regensburg sah man das mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Bildnis eines alten Mannes; in der Galerie des Belvedere zu Wien befindet sich das des Freiherrn Adam von Puechhain (1570).

Hans Grimmer's Todesjahr ist nicht zu ermitteln; in den

---

[1]) Wie neue Künstlernamen gleich Schaumblasen plötzlich auftauchen, davon hat Herman Riegel in seinen Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte (1882, II. Bd., S. 207) ein Beispiel geliefert. Das Bild No. 565 des Braunschweiger Museums, jetzt Adriaen van de Venne zugeschrieben, „wurde im Anfang des vorigen Jahrhunderts von J. W. Heckenauer, jedoch ohne Angabe des Stechernamens, gestochen: als Maler aber wurde Stambotzky genannt, der auf diese Weise in die Handbücher gekommen ist. (Füfsli II S. 1711. Nagler etc.). Sonst ist ein solcher Künstler ganz unbekannt. Bei Eberlin (I. Gall. No 179) jedoch kommt das Bild bereits unter dem Namen des Adriaen van de Venne vor, und es hat diesen Namen seitdem auch unbeanstandet geführt. An weiteren Nachrichten fehlt es jedoch, und es läfst sich sonach nicht ermessen, was es mit dem „Stambotzky“ eigentlich auf sich hat.“

Künstlerlexicis und Gemäldeverzeichnissen finden wir die wenig sagende Notiz: „Blühte um 1560." Er wird nicht vor 1585 gestorben sein, wenn wir annehmen, dafs Philipp Uffenbach etwa im Alter von 16 Jahren als Lehrling bei ihm eingetreten ist und seine dreijährige Lehrzeit bei ihm ausgehalten hat[1]).

---

[1]) Selbstverständlich kann diese Zeitbestimmung nur eine annähernde sein, da sowohl hinsichtlich des zum Eintritt in die Lehre erforderlichen Alters der Lehrlinge, als auch der Dauer der Lehrzeit bei den Malern sich nichts damals allgemein Gültiges feststellen läfst. Die Dauer der Lehrzeit scheint bei einigen Zünften der freien Übereinkunft der Eltern oder des Vormunds des Lehrlings einerseits und des Lehrmeisters andererseits überlassen geblieben zu sein. Kriegk (Frankf. Bürgerzwiste und Zustände im Mittelalter S. 398) sagt: „Über die Lehrzeit und das Lehrgeld findet sich nur in einigen wenigen Zunftordnungen eine Vorschrift. Die Lehrzeit betrug bei den Bendern am Ende des Mittelalters zwei Jahre, bei den Gerbern im vierzehnten Jahrhundert ein Jahr, bei den Schneidern zu derselben Zeit drei Jahre." Doch mufs Kriegk zugestehen (S. 540, Anm. 220): „Die erwähnte dreijährige Lehrzeit der Schneider findet sich nicht in deren Gesetzen; wir ersehen sie aber aus dem Stadt-Rechenbuch von 1379. Damals liefs nämlich der Rath den Sohn eines Mannes, der in städtischen Diensten gestanden hatte, auf Kosten des Aerars das Schneider-Handwerk erlernen, und da heifst es denn im Stadt-Rechenbuch: „6 Pfd. Syfrede Nachtschade uff rechenunge, alfs he Kypspanes son daz snyder hantwergk sal leren unde man ieme 15 Pfd. gebin sal, daz he yn dru iar halde unde lere. Item 1 Pfd. dem selbin, daz he den knaben cleiden sal." — 1406 waren die Sattler Schilder, Maler, Glaser, Komeder und Scherer in eine Zunft vereinigt. Bei den Malern scheint, wie aus folgenden Belegen, freilich mit einer auffallenden Ausnahme hervorgeht, die Lehrzeit eine dreijährige gewesen zu sein. Der Maler Peter Müller, geb. den 24. September 1573, erzählt in seiner mehrerwähnten Chronik: „Anno 1589 den 11. November haben mich meine Eltern verdingt bei Matthäus Schweitzer, die Mahlerkunst zu lernen, 6 Jahr allhie zu Frankfurt." — Anno 1595 hat mein Lehrmeister mich ledig gesprochen. — Anno 1601 den 15. Tag Herbstmonat ist zur Welt geboren mein Sohn Johann Lorenz genannt. Sind seine Paten gewest Matthes Schweizers 2 junge Söhne, Ein Johann der andere Lorenz. — Anno 1618 Den 11. Januarii hab ich verdingt meinen Sohn Johann Lorenz zu dem Meister Daniel Mayer, Mahler, 3 Jahr; geb ihm nichts zu lehren, und er auch ihm nichts. Soll ihn das Mahlen lehren, so viel er weifs. — Anno 1621. Den 21. Tag Januari hat Meister Daniel Mayer meinen Sohn Johann Lorenz seiner Lehrjahre ledig gesprochen. Dabey ist gewesen Jörg Flegel und Philipps Uffenbach, beyde Burger und Mahler in Frankfurt." — Auch in Nürnberg betrug die Dauer der Lehrzeit eines Malerlehrlings 3 Jahre, wie Albrecht Dürer von sich selbst berichtet: „— — da man zählt nach Christi Geburt 1486. am S. Andreas Tag, versprach mich mein Vater in die Lehr-Jahr zu Michael Wohlgemuth, drei Jahr lang, ihm zu dienen." — Auch die Glasmaler in Frankfurt mufsten 3 Jahre lang lernen: „Bei Johann Vetter, dem jüngeren, lernt vom Jahr 1607 ab mit Cornelius Amplers, Glasmalers zu Nürnberg, Consens der Lehrjunge Hans Unverdorben

Philipp Uffenbach, eigentlich Offenbach, wurde im Jahre 1566 zu Frankfurt a. M. geboren. Sein Vater Heinrich Offenbach war Formschneider und arbeitete mit vielen anderen, z. B. Hans Grav aus Amsterdam, welcher auch den 1553 bei Egenolff erschienenen Belagerungsplan von Frankfurt nach Konrad Faber's Zeichnung schnitt, für Sigmund Feyerabend[1]). Dieser Heinrich Offenbach steht in keiner Beziehung zu dem alten Geschlechte von Ovenbach, das schon im Jahre 1311 mit dem Wasserhofe (Strahlenberger Hof) belehnt war.

Die früheste unter Philipp Uffenbach's bezeichneten Radierungen, „die Auferstehung Christi", trägt sein aus PVB verschlungenes Monogramm und die Jahrzahl 1588. Gegenüber: „Matt. 28 F. Aspruck excud." [2]).

Aus den städtischen Rechnungsbüchern bringt Gwinner folgende Angaben rücksichtlich der Arbeiten, welche dem Meister vom Frankfurter Rat aufgetragen wurden:

1603. Philipp Uffenbacher, Mahlern, zahlt man, die Recheneystub auszumalen fl. 30.

---

3 Jahre lang das Glasmalen. Ebenso lernt bei ihm Cornelius Traudt, der Enkel des Glasermeisters Thim, das Glasmalen drei Jahre lang, nachdem er seine 3 Lehrjahre als Glaser bei seinem Grofsvater bereits absolviert hatte." (Die Zunft der Glasmaler und Glaser in Frankfurt a. M. Von Stadtarchivar Dr. H. Grotefend, Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für Geschichte und Altertumskunde in Frankf. VI, 1. Heft, S. 106—122).

[1]) „Aus dem Dorfe Muschenheim bei Arnsburg in Oberhessen stammend, verheiratete sich Heinrich Offenbach am 8. December 1564 mit „Barbel Veltenn Uffeirents (?) seligenn Tochter von Brotzlenn", und schwor am 29. Januar 1567 den Bürgereid. Am 15. Januar 1566 liefs er sein erstes Kind, einen Sohn Philipp taufen, welcher als Maler und als Lehrmeister Adam Elsheimer's sich einen Namen in Frankfurts Kunstgeschichte erwarb. Heinrich Offenbach ging später noch drei Ehen ein. (8. Aug. 1570, 31. Juli 1581, 19. Aug. 1588). Von den vier Frauen war keine von Frankfurt. Er starb i. J. 1611, wurde begraben am 24. April; fünf Tage später begrub man seine Witwe." (Heinrich Pallmann, Sigmund Feyerabend. Sein Leben und seine geschäftlichen Verbindungen. Frkft. 1881. S. 103, Anm. 57).

[2]) Gwinner gibt ein Verzeichnis von Uffenbach's Radierungen und der von ihm verfafsten Werke (Kunst u. Künstler in Frankf. a. M. S. 90 f. u. Zusätze S. 86 u. 87.) Uffenbach's Radierweise ist nicht kräftig und kühn, vielmehr etwas monoton in den sorgfältig angelegten aber mageren Schraffierungen. Wenn seinen Radierungen die malerische Tiefe und das Helldunkel der Niederländer abgeht, so sind sie doch gut gezeichnet und die meisten von angenehmer Wirkung.

1604. item die eine Tafel in der Recheney über der Stubenthür mit dem Kayser und den Churfürsten in ihrer Session mit Oelfarb fl. 36.

1606. Philipps Offenbacher, Mahlern, für die andere Taffel in der Recheney über der Gewölbthür zu mahlen und zu vergulten fl. 32.

1607. Demselben für das kleine Contrefait des Römers, uff der Rechenei an der Wand hängend, fl. 5. 8 β.

1609 besserte er die Fresco-Malerei am Brückenthurme aus.

1613. Philipps Offenbacher, Mahlern, zahlt man für eine newe Fahne mit Ochsen und Schweinen zu mahlen, welche vff die gewöhnlichen Viehmarkttage aus dem Viehhof ausgesteckt werden soll, dazu er das Tuch geben 4 fl. 13 β.

Auch die Frankfurter Geistlichkeit gab ihm Arbeit. Unter den Rechnungen des St. Bartholomäusstifts findet sich die nachfolgende Quittung von des Künstlers Hand:

„Verzeigenung was ich nachbenander an dem uhrwerk jn der Bartholomäuskirchen mit Malerej verdient hab.

Erstlich für das Zeigerbret heraufsen an der kirchen . . 18 fl.
Item für das kalender Rat und das Biltlein zumalen . . 84 fl.
Item das Gehäus jnwendig zu malen . . . . 10 fl.
Item für die zwey Menlein die uff die glock schlagen auszumalen . . . . 6 fl.
Item hab ich dem Bilthauer 4½ für das Zeigerbiltlein am kalender zu schnizen abbezalet.

Sum . . . 150½ fl.

hierauf empfangen 38 fl. uff zwejmal.

philippes vffenbach, maler.

Den 1. February 1606 ist dieser Zettel vff dem Baw mit 144 fl. zahlt worden.

Schon im Jahre 1599 hatte er die Orgel in der Barfüfserkirche mit Malereien versehen.

Philipp Uffenbach hatte sich am 8. Juli mit „Margret Elias Hoffmans Malers sel. Dochter“ vermählt [1]). Diese gebar ihm einen Sohn, der Johann Philipp getauft wurde. Der Vater unterrichtete selbst in seiner Kunst den Sohn, welcher jedoch in der Blüte

[1]) H. Pallmann, a. a. O.

seiner Jahre starb. In Peter Müller's, des Frankfurter Bürgers und Malers, handschriftlicher Chronik aus den Jahren 1573 bis Juni 1633[1]) ist folgendes den Sohn Uffenbach's Betreffende aufgezeichnet:

„Anno 1614

den 27. Tag April hat Philipps Uffenbach sein Sohn ledig gesprochen und nach Nürnberg geschickt, welcher mit Namen geheifsen Philipps Uffenbach. Ist hernach gestorben und liegt zu Bamberg begraben."

Sandrart erzählt von der Thätigkeit und den letzten Lebensjahren Uffenbach's, nachdem er des Altarblattes in der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. gedacht hat:

„Ingleichen hat er auch den allda auf der Brucken stehenden grossen Thurm mit allerley Artlichkeiten übermahlt, und sonst allenthalben selbiger Orten seine Kunst genugsam verspüren lassen; Weil er aber sich stark auf die Alchimia und theologische Emblemata begeben, und viel geschrieben[2]), sonst auch zu Zeit des Fettmilchs in den burger-Händeln ihme selbst viel zu schaffen geben, wegen welcher er von vielen nicht geliebet worden, hat er sich meistens zu Haus fast schlecht aufgehalten; und ist endlich ungefähr Anno 1640. allda verschieden. Er war des Adam Elsheimers Lehrmeister, und ein grofser Liebhaber aller Kunst-Werken, besonderlich der alten teutschen Meistern, die eines guten Geistes, Vernunft und Verstand gewesen, weil er selbst in den Regelen der Proportion, Geometria, Perspectiv und Anatomia wol erfahren, und ob er schon nicht gereifst, hat er doch durch anderer Reden, und Lesen der Bücher eine grofse Erfahrenheit überkommen."

Hüsgen[3]) nennt ihn den „patriotischen" Philipp Uffenbach; Senator Gwinner, indem er die Brille eines patricischen Ratsherrn aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aufsetzt, ist anderer Ansicht und sagt, Uffenbach habe sich durch seine Teil-

---

[1]) Abgedruckt im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Neue Folge, II. Bd. Das Manuscript befindet sich auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

[2]) Bericht und Erklärung zweyer beigelegten Kupferstucken oder Zeitweiser der Sonnen über die ganze Welt. Frankfurt 1598. 4°.

De Quadratura circuli mechanici, das ist Ein Newer, kurzer, Hochnützlicher vnd leichter Mechanischer Tractat etc. Durch Philippum Uffenbachen, Mahlern vnd Burgern zu Frankfurt am Mayn. In Verlegung des Authoris 1619. — Spätere vermehrte Ausgabe bei Fürst in Nürnberg 1653.

[3]) Artistisches Magazin S. 129.

nahme an den Fettmilch'schen Unruhen „die Gunst der gemäfsigten Bürger verscherzt", und spricht weiterhin von Vorwürfen, die „er sich wegen seiner Verirrungen zugezogen haben mag." Wen meint aber Gwinner mit den „gemäfsigten Bürgern?" Doch nur den gewissenlosen patricischen Rat und seine Anhänger. Die „Vorwürfe," welche Uffenbach gemacht wurden, haben sich auch noch andere, sehr angesehene Bürger zugezogen.

Die Härte des Patricierregiments kannte schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts keine Grenzen; die Junker erklärten sich für die Herren und behandelten die Bürger wie Leibeigene; die Staatsschuld war durch eine unerhörte Verwaltung zu einer beträchtlichen Höhe gestiegen; Geldstrafen flossen in die Taschen der Ratsherren; Depositengelder waren aus der Stadtkasse verschwunden; Trinkgelage und Gastereien hielt der Rat auf Kosten der Stadt; den Reformierten wurde am 3. April 1613 abermals das Gesuch um freie Religionsübung abgeschlagen [1]).

---

[1]) Die Gewährung der Erlaubnis zur Erbauung einer reformierten Kirche innerhalb der Stadtmauern suchte noch 1751 selbt der von Goethe als „sanfter Mann" bezeichnete Senior Ministerii Dr. Johann Philipp Fresenius in zwei fanatisch eifernden Streitschriften zu hintertreiben. Die eine dieser Schriften erschien unter dem Titel: „Abwiegung der Gründe, welche theils widerrathen, theils anrathen, dafs man denen Reformirten eine Kirche in der Stadt Franckfurt erlauben solle," die andere ist eine Vorrede zu einer der Wahrheit ins Gesicht schlagenden „Kirchen-Geschichte von denen Reformirten in Franckfurt am Mayn". In dieser Vorrede S. 36 § 11, VIII, wie vorher in der „Abwiegung", wiederholt er die vom Rate schon 1613 erhobene absurde Beschuldigung, als am 13. October d. J. die Bürgerschaft die Gleichstellung der aus den Niederlanden eingewanderten Reformierten mit den Bürgern deutscher Abstammung verlangt hatte — dies Beispiel der gehässigen Polemik des Seniors möge genügen —: „Mein zweyter Widerrathungsgrund, dafs es nemlich nicht rathsam sey, den Reformirten eine Kirche in der Stadt zu erlauben, ist von der Gefahr hergenommen, weil sie nach und nach das Regiment und die Handlung völlig an sich ziehen, folglich auch Herren über Kirchen und Schulen werden würden. Abwiegung fol. 15."

Erst am 15. November 1787 fafste der Rat auf wiederholt ihm eingereichte Bittgesuche und Vorstellungen den Beschlufs, dafs den beiden (der französischen und der deutschen) reformierten Gemeinden gestattet werde, zwei Bethäuser ohne Türme und Glocken zu erbauen, um darin ihr „exercitium religionis privatum" abzuhalten. Am 10. October und 25. December 1806 wurde vom Grofsherzog Karl von Frankfurt (dem Fürsten Primas) die Gleichberechtigung aller Bekenntnisse ausgesprochen und zugleich den Reformierten gestattet, ihre Kirchen mit Türmen und Glocken zu versehen (von welcher Erlaubnis jedoch bis auf den heutigen Tag kein Gebrauch gemacht worden ist) und eigene Schulen zu stiften.

Es ist daher nicht zu verwundern, dafs auch hochgeachtete und wohlhabende Einwohner durch das schamlose Treiben des Rates erbittert wurden und sich der Bewegung gegen denselben anschlossen, namentlich die angesehenen Reformierten Wilhelm Sonnemann, Sebastian de Neufville, Jakob und Noé du Fay, Johann Campoing, Jakob und Heinrich Bartols, Samuel d'Orville, Johann L'Empereur, aber auch reiche Lutheraner wie Johann Jakob Kneiff u. a.

Eine Revolution, mag sie eine noch so berechtigte sein, wird wohl kaum ohne Ausschreitungen verlaufen, aber selbst die Excesse des Hauptagitators Vincenz Fettmilch finden ihre Entschuldigung in den fortdauernden Ränken des Rats und den perfiden reactionären Umtrieben des Frankfurter Schöffen Faust von Aschaffenburg, welcher in den Bürgern nur „lose Halunken“ u. dgl. m. sah[1]). Fettmilch blieb nach der grausam an ihm vollzogenen Hinrichtung trotz der Schandsäule, welche auf der Stelle seines niedergerissenen Hauses in der Töngesgasse errichtet wurde, in den Augen des Volks ein Märtyrer, wie ihn auch Goethe mit vollem Rechte nennt, denn ein Märtyrer ist der, welcher für die von ihm vertretene Sache, für seine Ueberzeugung sein Leben läfst, mag er Fehlgriffe und Irrtümer begangen haben oder nicht. Sein Zeitgenosse Peter Müller nennt ihn mehrmals in der schon oben erwähnten Chronik „den guten Vincenz Fettmilch“, und als solcher lebte er im Andenken des Volkes fort[2]).

Dafs auch Uffenbach mit der geringen Besserung der Zustände, welche als Endergebnis der Aufstand gebracht hatte, unzufrieden war und sich am liebsten innerhalb seiner vier Wände mit Kunst und Studium beschäftigte, ist ihm gewifs nicht zu verargen. Da er als Maler Mitglied einer Zunft war, zu welcher

---

[1]) Vergl. die neueste gedrängte und lichtvolle Darstellung: „Die Frankfurter Revolution unter Vincenz Fettmilch 1612—1616. Von Dr. Otto Speyer. Frankfurt a. M. 1883.“

[2]) Die Stimmung der grofsen Mehrzahl der Bürger fand in den Worten einer noch im Jahre 1616 anonym erschienenen Broschüre, „Tricinium oder dreifaches Gleich“ betitelt, ihren Ausdruck: „Was grofses Klagen, unerhörter Schmertz, heifse Zähren und Threnen da vergossen worden, ist warlich zu beschreiben unmüglich; und ist leichtlich zu erachten, dafs manch ehrlich Hertz also betrübt gewesen, dafs es vor Trauren und Hertzenleid hette verschmachten mögen, weil sonderlich auch der Ausschufs neben der Burgerschafft etlich tauend Gulden Straff geben soll und die vier Köpff auff den Thurn auffgesteckt worden.“

auch die Sattler, Schilder (Schildschreiber), Glaser, Komeder (Kummetmacher) und Scherer (Barbiere) gehörten, so war auch er unter der Zahl der 2136 Zünftigen, welche wegen ihrer Beteiligung an dem Aufstande zu Geldstrafen verurteilt wurden.

Nach den Aufzeichnungen in Peter Müller's Chronik leisteten jedoch 1614 die Maler zusammen mit den Diamantschneidern den Eid bei der neuen Huldigung der Bürgerschaft, und im selben Jahre erhielten die Zünfte eine Neugestaltung.

„Anno 1614 den 17. Tag Januari ist der Tag angestellt gewesen, dafs alle Burger haben geschworen. Haben die Mahler sammt den Demantschneidern, sammt derselben ganzen Gesellschaft auch geschworen auf den Revers, welcher hernach ist verfälscht worden.“

„Anno 1614. Den 27. Tag May hab ich meiner Gesellschaft in die Zunft geben fl. 6, als die neuen Zünfte sind angericht worden. Man gebot damals bey Verlust der Burgerschaft, er (man) soll zünftig werden, bracht derhalben viel arme Leut um das Geld, denn (sie) sind hernacher alle wieder abgestellt worden.“

Wieviel Uffenbach Strafe zahlen mufste, kann ich nicht angeben; Peter Müller, welcher auch Maler war, kam mit einer geringen Bufse davon:

„Anno 1616. Den 6. Tag Augusti habe ich den Herren zur Straf gebracht fl. 1. 7 Creutzer von wegen des verlaufenen Handels der Burger.“

Er fügt noch hinzu:

„Diesen Sommer haben die Herren den Burgern all ihre Freyheyten genommen, Stuben, und ihr Silbergeschmeid zu sich genommen und die Zunftstuben verkauft und das Geld zu sich genommen. Also haben die Burger nichts mehr, darauf sie sich verlassen dörfen.“

Von der Thätigkeit Uffenbach's als Zunftmitglied erfahren wir durch Peter Müller noch Folgendes:

„Anno 1621. Den 14. Januari hat der ehrenhaft Meister Hans Henrich Rosenacker, Schreiner und Bildhauer, einen Schreinergesellen angedingt, ihn auch das Bildhauen in Holz und Stein zu lehren 4 Jahre. Er ist aber zu dem mal schon 1 Jahr bey ihm gewest, wie er ihn gedingt hat: also hat er noch 3 Jahr vor ihm gehat. Bey diesem Geding ist gewesen Philipps Uffenbach, Peter Müller, beide Mahler und Andreas Gehmling (recte Gemelich),

Bildhauer, und sein Bruder Christoffel Rosenacker, Christian N. Nadelkrämer, sein Schwager, und des Jungen damals sein Lehrmeister als Schreiner aus seiner Heimath; allesammt Zeugen."

Es ist oben schon erwähnt worden, dafs auch bei der Ledigsprechung des Malerlehrlings Johann Lorenz Müller am 21. Januar 1621 Uffenbach als Zeuge gegenwärtig war.

Der Todestag Uffenbach's ist in den Frankfurter Sterbelisten nicht verzeichnet, jedoch der seiner Frau: „Mittwoch den 6. Februar 1639 (starb) Philipp Uffenbachs seel Wittib Margaretha." Gwinner fügt sehr scharfsinnig hinzu: „Jener mufs also jedenfalls, wenn nicht schon früher, ganz im Anfange des Jahres 1639 aus dem Leben geschieden sein."

Sandrart ist es nicht übel zu nehmen, dafs er aus der Erinnerung das Todesjahr Uffenbach's zu berechnen suchte und als dasselbe 1640 angibt, obgleich er den Meister persönlich kannte, da man zu seiner Zeit viel weniger Wert auf bestimmte Chronologie legte, als gegenwärtig.

Die kleine Zahl von beglaubigt echten Bildern von Philipp Uffenbach, welche erhalten sind und im städtischen Museum aufbewahrt werden, sind so verschiedenartig, dafs man sie kaum für Werke derselbe Hand halten könnte.

Sein bekanntestes Bild, die Himmelfahrt Christi, enthält ebenfalls geradezu Widersprüche. Uffenbach schöpfte offenbar seine Inspiration zu diesem Altarblatt für die Dominikanerkirche aus dem berühmten Gemälde Dürer's, die Himmelfahrt und Krönung Mariä, welches Jakob Heller 1509 für einen Altar derselben Kirche gestiftet hatte. Uffenbach's Himmelfahrt Christi ist unten links auf einem Stein mit des Meisters Monogramm und der Jahrzahl 1599 bezeichnet; das Dürer'sche Originalbild wurde erst 1613 an den Herzog Maximilian von Bayern verkauft, so dafs Uffenbach, wie es aus Sandrart's ansprechender Erzählung hervorgeht, ein Verehrer der älteren deutschen Kunst, dasselbe gewifs genau studiert hat. So ist denn auch die Apostelgruppe rechts auf der Himmelfahrt Christi ganz im Dürer'schen Geiste componiert und zeichnet sich durch schöne Zeichnung der ausdrucksvollen Köpfe, edle Bewegung namentlich des vordersten Apostels, stilvolle Gewandung und kräftiges Colorit aus. Viel weniger ist dagegen die Gruppe links gelungen, namentlich fallen hier die stumpfen, ausdrucklosen Köpfe auf; am wenigsten gelungen ist Christus in der Glorie auf einer schwerfälligen Wolke. Ganz verfehlt ist der Hintergrund:

eine trübgrüne, hügelige Landschaft, die, ohne Luftperspective, wie eine Wand hinter den Figuren steht. Von besonderem Interesse, wiewohl es an der ihm gegebenen Stelle, nämlich links ganz unmotiviert unter einem Engel, etwas befremdet, ist das Porträt des damals 33jährigen Malers selbst, ein feiner, regelmäfsig gebildeter Kopf voll geistig lebendigen Ausdrucks. Er trägt Schnurr- und Kinnbart in der Art des van Dyck.

Von ganz anderer Art, ein Meisterstück der Farbenharmonie und der Beleuchtung, und zwar in einem Helldunkel wie es Elsheimer eigen ist, jedoch ohne complicierte Lichtwirkung, ist Uffenbach's schönstes Werk, das auf Kupfer gemalte Bildchen „die Anbetung der heiligen drei Könige“, zur ehemals Prehn'schen Sammlung gehörend. In seiner miniaturartigen Ausführung erinnert es an die älteren deutschen Pergamentmalereien, zeigt jedoch hier und da moderne Anklänge. Rechts oben befindet sich Uffenbach's aus PVb zusammengesetztes Monogramm und darüber die Jahrzahl 1615 (Gwinner liest 1619). Links steht der heilige Joseph in rotem Gewand und grünem Mantel und legt der sitzenden Maria die rechte Hand auf die Schulter. Maria ist die am wenigsten gelungene Figur des Bildchens und ist zu ältlich gehalten; das ihr um den Kopf gewundene weifse Tuch verdeckt ganz das Haar. Sie trägt ein hellrotes Kleid und einen blauen Mantel. Der in einen roten, golddurchwirkten Mantel gehüllte Balthasar überreicht knieend dem Christuskind, welches die heilige Jungfrau auf dem Schofse hält, ein goldenes, mit Weihrauch und Myrrhen gefülltes Kästchen. Der jugendliche Mohrenkönig Melchior, in weifsem Gewand und rotbraunem Mantel, trägt einen Goldpokal; der greise König Kaspar, mit weifsem Haupthaar und Bart, hält gleichfalls ein goldenes Gefäfs mit einem Deckel; sein Brokatmantel ist um den Hals mit einem breiten Hermelinkragen verbrämt. Im Gefolge steht ein Mohr mit weifsem Turban und einem nach der Mode zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschnittenen Wams mit der Reihe vieler kleiner Knöpfe. Auf der äufsersten Rechten hält ein Lanzenträger Kaspar's grofsen weifsen Turban. Im Hintergrunde schaut das aufsen stehende, zum Teil mit Lanzen bewaffnete Gefolge, bei welchem auch das traditionelle Kamel nicht fehlt, durch die rundbogigen Fenster der mit Stroh gedeckten Hütte dem Vorgang zu.

Hier haben wir die Vorzüge mancher Bilder Elsheimer's: in der Zeichnung und den lebhaften Farben erinnert Uffenbach's

Meisterwerk an das in der Städel'schen Galerie aufbewahrte Bild seines Schülers „Paulus und Barnabas zu Lystra".

Das dritte beglaubigte Bild[1]), bezeichnet 1601 (wie oben angegeben, erhielt Uffenbach 1607 vom Rate dafür fl. 5. 8 β.), stellt nahezu in derselben Gröfse wie der Holzschnitt von Heinrich Lautensack, nach dem es copiert ist, die Römerhalle dar, verdient aber höchstens das Lob angenehmer Färbung, nicht das der richtigen Perspective, welches ihm Gwinner spendet. Jedenfalls ist es kein Bildchen von Bedeutung. Die erste Ausgabe von Lautensack's „Defs Cirkelfs vnd Richtscheyts auch Perspektive gründliche underweisung", worin sich schon der genannte Holzschnitt befindet, erschien 1553, die zweite mit etwas verändertem Titel 1564, die dritte 1618[2]).

Auf dem Frankfurter Stadt-Archiv I werden in einem Kästchen mit Schiebdeckel die Gerichtsacten des Processes gegen den Betrüger Jakob Knab aufbewahrt[3]), dessen Bildnis in Gouachefarben Uffenbach gemalt hat; dasselbe ist auf dem Deckel aufgeklebt. Der häfsliche Kopf ist von tüchtiger Auffassung und läfst grofse Ähnlichkeit vermuten. Die Über- und Unterschrift zu dem Bildnis lautet:

„Jacobus Knab von Altenburg bürtig, seines Alters 33 Jahr."
„So ob commissa falsa allhier 1590 enthauptet worden."

---

[1]) Ebenfalls im Städtischen Museum.

[2]) J. D. Passavant schreibt irrig diesen Holzschnitt dem Uffenbach selbst zu, und meint, er sei nach dem Bilde von ihm gefertigt worden. (Le Peintre-graveur IV, 240) „Gravure sur bois. La Salle du Roemer ou la Salle d'entrée dans la maison de ville de Francfort-sur-Main .... Cette pièce n'est point signée, mais se trouve avoir été exécutée d'après un petit tableau de la Collection de M. Daems à Frankfort, et qui porte sur la première colonne la date de 1601 et au revers le chiffre de Philippe Uffenbach", etc. Auch das Verzeichnis der Radierungen Uffenbach's, welches Passavant gibt, ist unvollständig. Betreffs der Römerhalle ist Passavant's Irrtum unbegreiflich, da schon Hüsgen in seinen Nachrichten von Frankf. Künstlern (1780) Seite 36 und im Artist. Magazin (1790) Seite 134 bemerkt: „So hab ich auch neulich, den untern Theil des Römers mit seinen perspektivischen Säulen-Gängen, den H. Lautensack in Holtz gestochen hat, auf einem kleinen Stück sehr schön, in einer guten Haltung, und mit wohlgezeichneten Figuren von ihm (Uffenbach) gemahlt gesehen, zu mehrerem Beweifs fanden sich hinten auf dem Bret, seine verzogene Nahmens-Buchstaben."

[3]) „1590 den 13. Feb. Ware Jacob Knab von Altenburg geköpffet, weilen er sich vor einen Graffen de Tribultz (Trivulzi), Herr von Meldeck und Forst hatte aufsgeben, und viel Geld darauff auffgenommen". Lersner I, 1. Buch, XXXIV. Cap., S. 496.

Auf dem Porträt selbst links vom Kopfe befindet sich Uffenbach's Zeichen, rechts vom Kopfe die Aufschrift:

„Jacobus Knab von Aldenburg in Meyfsen seines Alters 33 Jar. — 1590. Höhe 0,338, Breite 0,23 [1]).

Das angebliche Porträt Fettmilch's, von Uffenbach gemalt, stimmt nicht mit den Gesichtszügen des Volkstribunen überein, wie sie der Kopf auf einer Tafel zeigt, auf welcher neben einander die mit Namen bezeichneten Bildnisse der drei Ächter abconterfeit sind. Es ist auch in pastoserer Weise gemalt als die anderen Gemälde Uffenbach's und erinnert mehr an niederländische als an deutsche Art, einigermafsen den von Uffenbach's Lehrer Hans Grimmer gemalten Porträten ähnlich. Das fragliche Bildnis ist entweder aus einem gröfseren Gemälde herausgeschnitten oder in seinem Umfang sehr verkleinert worden, so dafs es in den Rahmen hineingezwängt erscheint, welcher sogar auf dem Haar des Kopfes aufliegt.

Hüsgen (Artistisches Magazin S. 563) sagt: „Von Philipp Uffenbach sind ebenfalls zwey Bilder mit 1602 bezeichnet (im Frankfurter Dominikanerkloster).“ Vielleicht meint er mit dem einen (freilich stimmt die Jahrzahl nicht) die oben besprochene Himmelfahrt Christi, mit dem andern aber das sogenannte „jüngste Gericht“, eine wunderliche, schwer verständliche Composition. So weit es beurteilt werden kann — es hängt sehr hoch und in schlechter Beleuchtung — hat es in Zeichnung und Farbengebung einige Verwandtschaft mit der Himmelfahrt Christi und enthält noch in höherem Grade viel Häfsliches neben einzelnem Anerkennenswerten [2]).

Aus den gröfseren Bildern Uffenbach's läfst sich keine Nachfolge des Jüngers, keine geistige Verwandtschaft Elsheimer's mit seinem Meister herausfinden; das schöne Bildchen „die heil. drei Könige“ gibt allein, aber sehr deutlich, die Einwirkung des Lehrers auf seinen gröfseren Schüler zu erkennen. Die Behauptung W. Bode's [3]), dafs hier umgekehrt „die auffallende Verwandtschaft mit Elsheimer zum Theil wohl schon dem rückwirkenden Einflusse

[1]) Obige Notiz verdanke ich Herrn Conservator Otto Cornill.

[2]) Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Conservators Cornill befindet sich ein mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnetes, lebhaft coloriertes Bild von Uffenbach im Besitze des Freiherrn von Holzhausen.

[3]) Jahrbücher der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen, I. Band. Berlin 1880. Adam Elsheimer von W. Bode.

des talentvolleren Schülers zuzuschreiben“ sei, ist leichter ausgesprochen als erwiesen.

Indem ich die Wahrheit aus Elsheimer's Leben zu begründen suche, mufs ich leider bekennen, dafs hier die Quellen sehr karg fliefsen, zugleich aber constatieren, dafs trotz aller Verunglimpfungen, die sich Herr Director Dr. Bode gegen den ehrlichen Sandrart erlaubt hat, welcher ja keineswegs unfehlbar ist, Sandrart's Teutsche Akademie die Hauptquelle bleibt. Was die Berichtigungen dieser letzteren durch neuere Kunstschriftsteller betrifft, so ist vor allen als eine solche von gröfster Wichtigkeit die Feststellung des Geburtsjahrs A. Elsheimer's nach den Frankfurter lutherischen Kirchenbüchern durch Gwinner (Zusätze etc. S. 13 u. 14) anzuerkennen; unter den Entdeckungen Bode's ist nur die annähernde Bestimmung der Ankunft Elsheimer's in Rom von Wert.

Anton Elsheimer, des Malers Vater, wurde 1577 Frankfurter Bürger: „Anthonius Elfsheimer von Würstadt (Wörrstadt in Rheinhessen [1]), Schneider, peregrinus, juravit Jovis den 7. Febr. anno 77, dedit 14 β und ist ime das ubrich ex gratia geschenckt worden.“ (Ratsprotokoll).

Am 22. April 1577 verehelichte sich Anton Elsheimer mit der Frankfurter Bürgerstochter Maria Gerharde (alias Martha) Reufs. Ihr im März 1578 erstgeborener Sohn Adam wurde am 18. März von Adam Keck über die Taufe gehalten.

Durch Sandrart [2]) erfahren wir, dafs Ad. Elsheimer's Geburtshaus „neben der rothen Badstuben“ lag. Da schon damals zu beiden Seiten der roten Badstube (früher Lit. A. No, 14, gegenwärtig Fahrgasse 118) Häuser standen, so ist es unmöglich zu bestimmen, in welchem von beiden der Schneider Anton seine Wohnung hatte [3]). Die Ehe desselben war eine gesegnete: bis zum Jahre 1598 wurden ihm fünf Söhne und sechs Töchter geboren. Sein Verdienst als Schneider scheint nicht ausreichend gewesen zu sein. Obgleich er laut Schatzungsbuchs von 1578 als

---

1) Die Familie stammt wahrscheinlich aus Elsheim, einem Dorfe bei Wörrstadt, und führt daher ihren Namen.

2) Teutsche Akademie I. Bd., II. Th. III. B. XVI. Cap. 294.

3) Der unzuverlässige Hüsgen, welcher seine Nachrichten fast nur aus Sandrart schöpft, sagt (Art. Mag. S. 80 Anm. i): „Das Haus worinnen sie gewohnt, ist unterdessen so alt worden, dafs jetzo ein ueues an dessen Stelle steht,“ weifs aber diese Stelle nicht näher anzugeben.

Einkommensteuer von einem Vermögen von 450 Gulden „zum halben Theil achtzehn Schillinge und noch die Hälfte vom Hertschilling zwölf Schillinge“ entrichtete, so hielt er doch in den Jahren 1582—1587 „eine gebrannte Weinhütte,“ für welche er an das Bartholomäusstift einen Thaler Zins jährlich zahlte [1]).

Sandrart erzählt ferner: „Der bey ihm (Adam Elsheimer) verspührten grofsen Begierde zur Mahlkunst zu Folge, begab er sich auf das Zeichnen, und folgends zu Philipp Uffenbach in die Lehr.“

Nunmehr folgt bei allen neueren Biographen Elsheimer's, Hüsgen ausgenommen, und dies hat seinen guten Grund, eine Nachricht, welche auch W. Bode unbesehen aufnimmt, obgleich sie durchaus nicht auf sicheren Füfsen steht; Sandrart weifs davon kein Wort. Elsheimer soll nämlich „schon sehr jung seine selbständige Künstlerthätigkeit begonnen“ und eines so ausgebreiteten Rufes genossen haben, dafs sich der 18jährige Paul Juvenel nach dem Tode seines Vaters Nikolaus Juvenel, eines aus deu Niederlanden stammenden Malers, von Nürnberg nach Frankfurt begab, um des 19jährigen Adams Unterweisung teilhaftig zu werden. Wer bringt aber zuerst diese Kunde? Ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, Johann Gabriel Doppelmayr, der seine Hauptquellen, Neudörffer's Nachrichten und Sandrart's Akademie mit Angaben ergänzt, welche keineswegs ohne weitere Prüfung anzunehmen sind [2]).

Die Widerlegung der Behauptung, dafs A. Elsheimer schon genugsam als trefflicher Künstler bekannt gewesen sei, um Schüler

---

[1]) Gwinner, a. a. O.

[2]) Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern etc. In zweyen Theilen an das Liecht gestellet Auch mit vielen nützlichen Anmerkungen und verschiedenen Kupfern versehen von Johann Gabriel Doppelmayr etc. Nürnberg 1730. Der Verfasser sagt in der Vorrede, dafs er sich „auf eine genaue Untersuchung applicirte, und endlich aus authentischen Scriptis ein Werck, als einen Bericht von mehr als 360 Personen, (darunter auch verschiedene des weiblichen Geschlechts enthalten) die entweder in Nürnberg wohnhafft gewesen, oder auch als geborne Nürnberger und gewesene Innwohner ausserhalb das ihrige in der Mathematique und denen Künsten wohl gethan, hervorbrachte,“ etc. — Er sagt von Paul Juvenel S. 223: „Paullus Juvenell, der ältere, EIn Mahler, gebohren in Nürnberg A. 1579, legte den Grund im Zeichnen und Mahlen bey seinem Vatter Nicolao Juvenellen, mit erwünschten Succefs, und erlangte nach dem bey fernerer guten Aufführung des berühmten Franckfurtischen Mahlers, Adam Eltzheimers, darinnen, absonderlich aber was die perfpectivische Mahlerey angehet, eine so herrliche Wissenschafft und Practic, dafs es ihme nicht leicht jemand gleich gethan.“

aus der Fremde herbeizuziehen, finden wir in dem von seinem Zeitgenossen Karel van Mander 1604 verfafsten Schilderboeck, worin Elsheimer's Kunstfertigkeit, ehe er nach Rom übergesiedelt war, eine noch sehr geringe genannt wird[1]).

Es ist sehr fraglich, ob Paul Juvenel sich jemals in Frankfurt aufhielt und hier arbeitete; der einzige Beweis, welchen man bisher von seiner Thätigkeit in dieser Stadt anführen konnte, ist hinfällig geworden: die vielbesprochene Copie des Altarbilds in der Dominikanerkirche „die Himmelfahrt und Krönung Mariä", welche verfertigt wurde, ehe das Dürer'sche Original nach München wanderte, um dort später im Schlofsbrand seinen Untergang zu finden, diese Copie ist nicht von Paul Juvenel. Die Nachricht, welche Sandrart davon gab, erwies sich als falsch; Doppelmayr schrieb sie diesem einfach als „authentische" Kunde nach.

Im Glauben an diesen Irrtum wollte man sogar in dem landschaftlichen Hintergrund der Copie eine Liebe und Ausführlichkeit der Behandlung erblicken, und zwar so, dafs die Hand eines Schülers von Elsheimer darin zu erkennen sei — wiewohl dieser Hintergrund gar nichts mit Elsheimer's Manier Verwandtes hat.

Ein von einem Nürnbürger, Karl Wilhelm Krefs von Kressenstein, angelegter Folioband, welcher dem Königl. Kupferstichkabinet zu Berlin angehört, enthält folgende Aufzeichnung: „Zue Frankfort am Main ist auch Ein Altar in einer Kirchen gestanden, welchen obgedachter Herzog (Maximilian) in Bayern auch bekommen, an dessen stell hat Jobst Harrich zu Nürnberg Eine Copie gemacht, weil selbiger fast für den Besten Copisten in Teutschland, da zumahl ist gehalten worden"[2]).

In dem Frankfurter städtischen Museum befindet sich noch

---

[1]) Het Schilder Boeck etc. door Carel van Mander Schilder. T'Amsterdam By Jacob Pietersz Wachter Boeck vercooper op den Dam. Anno — 1618. Fol. 208b: „Daer is noch teghenwoordigh te Room een uytnemende Hooghduytsch Schilder, Adam gheheeten, gheboren tot Franckfoort, wefende een Cleermaeckers (Kledermaakers) oft Snijders soon, welcken in Italien comende, was noch redelijck slecht, maer is te Room wonderlijk toeghenomen, en door wercken een constigh werckman gheworden," etc. In der zweiten Ausgabe des „Schilderboeck", welche 1764 zu Amsterdam erschien, milderte der Herausgeber Jacobus de Jongh das „redelijck slecht" folgendermafsen: „Deeze, eerst in Italië komende, was noch gansch geen overvlieger."

[2]) Selbstverständlich kann diese Notiz erst 1613 oder später in den Folioband eingetragen worden sein, da in diesem Jahre Harrich die Copie der Himmelfahrt verfertigte.

eine nach einem Bilde von Dürer, „die Geburt Christi", von Jobst Harrich verfertigte Copie, die gleichfalls aus dem Dominikanerkloster stammt, die Bezeichnung HARRICH. v. NVRNB. 1617. trägt und von ähnlicher Gröfse wie die Copie der Himmelfahrt Mariä ist (h. 1,89 m, br. 1,39 m). Das Dürer'sche Original, früher in Nürnberg, ist jetzt in der Pinakothek in München. Der Conservator des Frankfurter städtischen Museums, Herr Otto Cornill, hat durch eine sorgfältige Vergleichung beider Copien festgestellt, dafs dieselben „auffallendste Ähnlichkeit in der malerischen Behandlungsweise, der Farbengebung, ja selbst in dem äufseren Material der Holztafeln zeigen, auf welche sie gemalt; beide sind von Birnbaumholz, bei beiden sind die zusammengeleimten Bretter auf gleiche Weise mit kleinen Schwalbenschwänzen zusammengefügt". Die Übereinstimmung ist so auffallend, dafs kein Zweifel mehr walten kann, dafs Jobst Harrich auch der Copist der Himmelfahrt Mariä ist.

Noch eine zweite Stelle in dem Kress von Kressenstein'schen Foliobande bezeichnet den Jobst Harrich ausdrücklich als Dürercopisten: „Mehr hat gedachter Herzog (Maximilian in Bayern) von Einem E. Rath allhier (zu Nürnberg) auss gebetten, den Altar von der Geburt Christi, so Bey Sanct Catharina gestanden, und von Dürer gemalt gewest, davon Jobst Harrich Eine Copey gemacht, so an die stell des Originals gesetzt worden."[1])

Nun bringt die neueste (2.) Auflage des beschreibenden Verzeichnisses der Gemälde im Königl. Museum zu Berlin (1883)[2]) folgende verwunderliche, und zwar noch nicht dagewesene Angabe in betreff Harrich's bei Gelegenheit der kleinen Elsheimer'schen Bilder Nr. 664: Vorgänge aus dem Leben Mariä: „Für die Urheberschaft Elsheimer's spricht auch der Umstand, dafs das Mittelbild, die Himmelfahrt Mariä, freie Composition nach dem Mittelbilde des von Dürer für Frankfurt gemalten Heller'schen Altars ist (durch Brand zerstört; Kopie von Elsheimer's Schüler Jobst Harrich in der städtischen Galerie zu Frankfurt a. M.) Vergl. Bode, Jahrbuch der Preufs. Kunstsammlungen I."

Sandrart erwähnt Harrich's gar nicht. Aufser dem Kressischen

[1]) Der Copist der Himmelfahrt Mariä von Alb. Dürer. Von Otto Cornill. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde in Frankfurt a. M., VI, 1, S. 196 f.

[2]) Bearbeitet unter Mitwirkung von Dr. L. Scheibler und Dr. W. Bode von Julius Meyer, Director der Gemälde-Galerie. S. 138.

Folianten ist Doppelmayr's Werk das einzige unter den älteren von Kunst und Künstlern handelnden Büchern, welches folgende Nachricht bringt: S. 214, „Jobst Harrich, EJn Mahler, legte den Grund zur Zeichen- und Mahler-Kunst um A. 1594. bey Martin Beheim, und habilitirte sich darinnen so wohl, dafs er nach deme des Albrecht Dürers Gemähle mit vieler Geschicklichkeit copirte. Starb den 11. April A. 1617."

Im genannten Verzeichnis wird ohne weiteres Jobst Harrich an Stelle Paul Juvenel's, welchen man lange irrtümlich für den Dürercopisten hielt, als Schüler Elsheimer's untergeschoben, ein seltsamer Wechselbalg! Juvenel war wahrscheinlich nicht Elsheimer's Schüler, dafs es Jobst Harrich gewesen sein soll, weil er 1613 die Dürer'sche Himmelfahrt copiert hat, ist unbegreiflich. Die kleine freie Copie Elsheimer's ist doch sicher nach dem Dürer'schen Original, und zwar vor 1600 gemacht worden, denn in diesem Jahr hatte Elsheimer Frankfurt schon verlassen. Aber auch Doppelmayr's Nachricht ist bei ihrer Dürftigkeit noch nicht einmal zuverlässig; Martin Beheim, der um 1594 Harrich's Lehrer in der Malerei gewesen sein soll, ist ein in der Nürnberger Kunstgeschichte unbekannter Name[1]). Doppelmayr selbst gibt keine weitere Notiz von ihm.

Adam Elsheimer war schon im Jahre 1600 in Rom ansässig. Die eigenhändige Inschrift des Künstlers: „Adam Ehlsheim . . . in Roma 1600" auf der im Dresdener Cabinet befindlichen Federzeichnung, welche den Neptun mit einem Triton darstellt,[2]) läfst vermuten, dafs er schon 1599, wo nicht früher, Frankfurt verlassen, hatte. — „Weil sein edler Verstand nur nach der gröfsten Vollkommenheit gezielet, durchreisete er bald Teutschland, um fürters nach Rom zu gelangen, wie er solches auch werkstellig gemacht" etc., erzählt Sandrart.

Bode stellt die auf ein sehr unsicheres Document, wie ich sogleich beweisen werde, gegründete Vermutung auf, dafs sich der junge Künstler einige Zeit in dem Atelier Johann Rottenhammer's in Venedig aufgehalten habe. Auf dem von Wenzel Hollar nach J. Meyssens radierten Porträt Elsheimer's (Parthey 1397) lautet eine im zweiten Abdruck vielfach, sowohl was die Angaben, als

---

[1]) Der durch seine Reisen berühmte Nürnberger Martin Beheim, welcher 1485 die Magelhaensstrafse entdeckte, verfertigte um 1492 den ersten Globus.

[2]) Vergl. A. Elsheimer von W. Bode S. 260.

auch was die Orthographie betrifft, verbesserte Unterschrift: „Adam Elsheimer. Natif de Francfort en l'an 1574 fis (2. Abdruck: filz) d'un Tayleur faisoit son aprentifage a Venise, Ches Johannes Rottenhamer, gran deseignateur et tres bon painctre (2. Abdr.: a Francfort Chez Philippe Oudenbach) neaumoins Surpassoit son maistre de beaucoup, estoit d'un Humeur melancolique, se treuent ordinairement dans les Eglises ou en quelque Viele Ruine, ecxersent (2. Abdr.: exersent) de la facon son estude, on troue peu de ses euures mais ecxtremement (2. Abdr.: extremement) labourées auecque vne grande fortse (2. Abdr.: force) et d'vn diuin entendement, Il a peu dessaingue, mais tenant du gran (2. Abdr.: grand) maistre, Touchant sa vie at este de peu de durée, mourut poure, laiffent per le monde vne Renommée, qui durera a jamais: I: Meyfens pinxit et excudit (2. Abdr.: W. Hollar fecit. I: Meyfens pinxit et excudit).

Dieses von Wenzel Hollar radierte Porträt Elsheimer's erschien 1649 in der Sammlung von Künstlerbildnissen von Jan Meyssens „Images de diuers Hommes d'esprit", etc., zu welchen Hollar noch sein eigenes Bildnis nach Meyssens (Parthey 1419), sowie die Porträte von Jan van Balen (P. 1356), Hendrik van der Borcht Vater und Sohn (P. 1364 und 1365), Jakob van Es (P. 1399), Buonaventura Peeters (P. 1480) und Adriaen van de Venne (P. 1514) radierte. Viele andere Kupferstecher, z. B. der Verleger Jan Meyssens selbst, Pieter de Jode der junge, Konrad Waumans u. a. haben daran mitgearbeitet. Die Platten dieser Porträte wurden auch in Cornelis de Bie's „Het gulden Cabinet van de edele vry Schilderconst, in 4°, Amst. 1661, ebenfalls im Verlage von Jan Meyssens, benutzt. Im Jahre 1694 erschien auch noch eine englische Ausgabe dieser Künstlerbildnisse. Dafs es auch von 1644 eine englische Ausgabe derselben gebe, scheint auf einem Irrtum Parthey's zu beruhen [1]).

Von 1644 bis 1652 hielt sich Wenzel Hollar in Antwerpen auf, wohin er sich aus England geflüchtet hatte, als er in der englischen Revolution genötigt gewesen Kriegsdienste zu nehmen und in die Gefangenschaft der Puritaner geraten war.

In der Unterschrift des Porträts von Elsheimer befindet sich, längst vor Sandrart, zum ersten Mal 1574 als Geburtsjahr Elsheimer's irrtümlich angegeben. Wahrscheinlich rührt die ganze

---

[1]) Vergl. H. Riegel, Beiträge zur niederl. Kunstgesch. II, 8.

Unterschrift von dem Verleger Jan Meyssens her, welcher auch das Bild, aber gewiſs nicht nach dem Leben, gemalt hat. Sandrart hat, dieser Unterschrift Glauben schenkend, ebenfalls falsch 1574 als das Geburtsjahr Elsheimer's verzeichnet, denn das Bildnis des letzteren in der Teutschen Akademie ist nach Hollar's Radierung copiert, wie auch die Porträte Elsheimer's in den Werken von Houbraken, Weyermann, Decamps u. a.

Auf diese Unterschrift gestützt, die, unrichtig namentlich in der Angabe von Elsheimer's Lehrer, im zweiten Abdruck verbessert wurde, hält es W. Bode für „wahrscheinlich, daſs sich Elsheimer zu Venedig[1]) einige Zeit in Rottenhammer's Atelier aufgehalten habe", da sich „eine gewisse Verwandtschaft mit den Bildchen Rottenhammer's, auch im Format", zeige.

Der zweite Abdruck nennt der Wahrheit gemäſs „Philippe Oudenbach" als den Lehrer Elsheimer's, nämlich Philipp Uffenbach[2]). Ich denke, durch diese Correctur wird die ganze Conjectur hinfällig, denn Philipp Uffenbach malte, wie wir oben gesehen haben, ebenfalls Bilder in kleinem Format. Elsheimer's Art und Weise ist schon in seinen frühesten Bildchen, welche er vor seinee Abreise nach Italien malte, im Keime enthalten, und weder Zeichnung, noch Licht- und Schattenwirkung brauchte er von Johann Rottenhammer zu lernen, dessen kleine Gemälde bei zarter Behandlung oft unangenehm bunt, nicht selten höchst unklar in der Composition sind. Wenn die „Verwandtschaft im Format" beweiskräftig wäre, so könnte von vielen Meistern, von welchen kleine Bilder vorhanden sind, behauptet werden, daſs sie auf Elsheimer eingewirkt hätten; z. B. haben Lukas Kranach, Altdorfer, Aldegrever u. v. a. solche gemalt, Friedrich Brentel (1580—1651) war ein trefflicher Miniaturmaler, wofür sein anmutiges Bildchen im Frankfurter städtischen Museum, „Diana mit ihren Nymphen und Aktäon" ein beredtes Zeugnis ablegt. Die beiden gröſsten Meister, deren Werke Elsheimer studierte, haben selbst miniaturartige Gemälde sorgfältig ausgeführt, Raphael z. B. „die drei Grazien," „den Traum eines Ritters", „die Vision Ezechiels", Correggio „Christus im Garten Gethsemane."

[1]) In dem 7. Band des in Florenz 1773 erschienenen Werkes „Serie degli uomini i più illustri nella pittura etc. heiſst es im Gegenteil S. 144: „E per vero dire non pose tempo di mezzo, ma intrapreso questo viaggio capitò Roma."

[2]) Houbraken (Te groote Schouburgh I. Deel, 58) nennt ihn richtig „Offenbach of Uffenbach, Leermeeſter van A. Elshaimer"; die Italiener schreiben den Namen „Offembac".

Noch einige Worte über Elsheimer's Bildnis. Das beste Porträt des Meisters ist denn doch unzweifelhaft das von ihm selbst gemalte in der Sammlung von Künstlerbildnissen, in den Uffizien zu Florenz, welches er für die Accademia di San Luca in Rom ausgeführt hatte [1]). Johann Eifsenhardt's Radierung, welche vorliegende Lebensbeschseibung schmückt, gibt das Selbstporträt Elsheimer's getreu wieder.

Wenzel Hollar's Radierung nach J. Meyssens hat durchaus keine Ähnlichkeit mit jenem authentischen Bilde, jenem edlen Kopfe, den feinen, leidenden Zügen, den schwermütig blickenden Augen.

Jan Meyssens, geboren zu Brüssel den 17. Mai 1612, war acht Jahre alt, als Elsheimer in Rom starb, und ist nie nach Italien gekommen. Das von ihm verfertigte Porträt kann selbstverständlich nicht nach dem Leben gemalt sein und ist ein offenbares Phantasiebild, ein wohlgenährtes, recht gewöhnliches, geistlos blickendes Gesicht, während doch Baglione, auf dessen Zeugnis W. Bode so vielen Wert legt, von Elsheimer sagt: „Era di bello aspetto, ed avea presenza di nobile". Somit ist aber die Radierung W. Hollar's samt ihrer Unterschrift ohne Wert und Bedeutung.

Wollte ich Vermutungen Raum geben, welche meines Wissens noch niemand ausgesprochen hat, so könnte ich mir die gestatten, dafs Elsheimer, ehe er nach Italien ging, auch Holland besucht habe. Houbraken erzählt nämlich von Hendrik Goudt: „Er war ein vertrauter Freund Elsheimer's und lernte ihn noch zu jener Zeit kennen, da er in Holland war" [2]).

„Aus der Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Rom fehlt uns

---

[1]) „Il suo ritratto nell'Accademia di S. Luca, per eternare la sua memoria, si vede." Baglione.

[2]) „In den tyd dat Adam Elshaimer, daar wy even te vooren van gefproken hebben, te Romen was, was Hendrik GAUD, geboren te Uitrecht, uit een doorluchtig geflacht, ook daar. Deze hield groote gemeenfchap met Elshaimer, 't zedert hy kennis met hem gemaakt had, wanneer hy in Holland was." (De groote Schouburgh I. Deel, Pagina 55.) Diese Nachricht ist immerhin zu bebeachten, da sie harmlos und unverfänglich ist. Houbraken wird von seinem Übersetzer Alfred von Wurzbach (Wien 1880) gegen den Vorwurf böswilliger Erfindung in Schutz genommen. Es kann jedoch nicht in Abrede gestellt werden, dafs mit Houbraken die Klatschereien in der Kunstgeschichte beginnen, und dafs er mit Behagen recht hämische Anekdoten über Rembrandt auftischt. Auch Herman Riegel (Beiträge zur niederl. Kunstgesch. II, 269) legt gegen H. Havard eine Lanze für Houbrakens Verdienste um die Kunstgeschichte ein.

leider jede urkundliche Nachricht," sagt W. Bode, „daher sind Sandrart's Mitteilungen über diese Periode als angeblich einzige Quelle unbeanstandet aufgenommen worden. Hier tritt nun Baglione's „Vita di Adamo Tedesco" ergänzend und berichtigend ein." — Ferner S. 53: „Seine gesamten Biographien — selbst die Passavant's nicht ausgenommen — haben den gemeinsamen Fehler, dafs sie einmal die beste Quelle für die Lebensgeschichte des Künstlers, den Baglione, nicht benutzten und offenbar nicht kannten" [1]) etc.

Trotzdem dafs die kurze Notiz, welche Baglione über Elsheimer gibt, die „beste" Quelle für seinen Aufenthalt in Rom sein soll, kommt W. Bode plötzlich zu dem überraschenden Geständnis: „An festen Daten für die Biographie des Künstlers gibt auch Baglione's Bericht, so warm und frisch er als Aufzeichnung eines Zeitgenossen und Bekannten gehalten ist, und so trefflich er den Künstler charakterisiert, leider herzlich wenig."

Sehen wir gleich zu, was uns Baglione Neues auf nicht ganz dreifsig Zeilen bietet [2]).

1) „Er (Elsheimer) starb jung an Magenschmerzen, welche, wie man sagt, durch das Malen so kleiner Sachen mit so viel Studium verursacht wurden."

2) „Er hatte eine Schottin zu Frau" [3]).

3) „Um bequemer leben zu können, wurde ihnen aus dem päpstlichen Palaste eine genügende Versorgung mit Lebensmitteln gewährt." (e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Appostolico lor somministrata ragionevol provvisione" [4]).

Dies ist die ganze Ausbeute.

Baglione kennt nicht den Familiennamen des Meisters, er nennt ihn „Adamo da Francfort Tedesco"; er kennt nicht und nennt nicht Elsheimer's vertrautesten Freund Hendrik Goudt; er spricht von dem Kupferstich des letzteren nach Elsheimer's Bild

---

[1]) Dies ist nicht richtig; nachweislich kannten schon Dr. J. J. Volkmann, der Herausgeber der 2. Auflage der Teutschen Akademie, J. D. Fiorillo, A. Wolfgang Becker u. a. den Bericht des Baglione.

[2]) Vergl. den Anhang, „Vita di Adamo Tedesco, Pittore".

[3]) „Ebbe per moglie una Scozzese." Ich will nicht darauf bestehen, dafs es wohl auch heifsen könnte: „Er hatte eine (gewisse) Scozzese zur Frau die Möglichkeit ist jedoch keineswegs ausgeschlossen, dafs Scozzese zum Familiennamen geworden wäre, wie Pavese, Lucchese, Tedesco, wie im Französischen L'Allemand, Langlois, Le Normand und im Deutschen Schott, Schottländer, Holländer, Franzos, Böhm, Spanier, Franke, Hesse, Bayer, Sachs etc. etc.

[4]) Auf diese „ragionevol provvisione" werde ich später zurückkommen.

„Ceres, bei der Alten ihren Durst löschend“, als ob Elsheimer das Blatt selbst gestochen habe[1]); er, der gute Bekannte, welcher „Elsheimer persönlich nahe stand“, überläfst es dem freundlichen Leser, sich innerhalb eines Zeitraums von 16 Jahren ein beliebiges als Elsheimer's Todesjahr herauszusuchen[2]).

So spärlich fliefst diese „beste“ Quelle, was das Leben Elsheimer's betrifft; handelt es sich dagegen um die Biographie eines flachen Manieristen, wie Baglione selber einer war, da strömen reichlich die Nachrichten, da wird z. B. Cristofano Roncalli, il Cavalier alle Pomaranze mit 3, Federigo Zuccaro mit mehr als 4, Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino gar mit mehr als 8 Quartseiten bedacht.

Dafs Sandrart von Irrtümern und Verwechslungen in seinen biographischen Nachrichten nicht frei ist, so gut wie Vasari, kurz, wie alle Schriftsteller, welche in so umfassender Weise die Geschichte der Kunst und der Künstler, und zwar nach eigener Erinnerung und Aufzeichnung geschrieben haben, das wird ja wohl niemand bestreiten, dafs er aber — fast scheint es, als wolle ihm Herr Director Dr. Bode solche Absichten unterschieben — sich in übler Nachrede wider seinen Landsmann gefallen habe, weil er „von der Verschuldung des Künstlers Langes und Breites zu erzählen weifs,“ wovon jedoch „kein Wort bei Baglione“ — gegen solche Verdächtigung müssen wir ihn entschieden in Schutz nehmen[3]). Um seine bevorzugte Quelle, den Cavaliere Baglione, in das gehörige Licht rücken, nennt Bode Sandrart's Ausdrucksweise schwülstig in folgendem Lob Elsheimer's: „Seine Werke bestunden nimmermehr in flüchtiger Bewegung, noch in ausgeschmückter Zier oder Kralen-Farben[4]), sondern vornämlich und in allen Stücken in der auserlesensten Zeichen-Kunst und warhafter

[1]) Va in volta di suo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incantesimi, che rappresentano gli orrori dell'ombre, e gli spaventi dell'arte, opera assai bella, come anche di lui altre carte si ritrovano.“

[2]) „Morì qui in questa mia patria nel Pontificato di Paolo V. Romano.“ Paul V. regierte von 1605 bis 1621.

[3]) Bei Baglione befindet sich leider noch von verschiedenen andern Dingen kein Wort.

[4]) kral, krall gleich grell kommt noch bei Lessing u. a. vor: „Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, dafs dieser Contrast nicht zu krall und zu schneidend sein mufs.“ Laokoon, Ausgabe v. 1766, S. 233. — „Ein so kralles Colorit.“ Kirchen- und Ketzeralmanach (von Bahrdt) 1781, S. 75.

Colorirung, also dafs, wann man seine Gemähle durch einen Spiegel gegen das natürliche Leben angesehen, eines wie das andere sich ereignet, als ob es eine Sache gewesen wäre." Elegant findet er dagegen Baglione's Worte: „In quel genere picciolo accompagnava sì belli paesi, che fatti del naturale accordavano assai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia."

Sandrart's Worte sind durchaus nicht schwülstig, und selbst wenn sie es wären, so übersieht Bode ganz, dafs Sandrart der Zeitgenosse eines Hoffmann von Hoffmannswaldau und Lohenstein, eines Philipp von Zesen, eines Andreas Heinrich Bucholtz u. a. m. ist, gegen deren Stil der seinige als ein Muster der Einfachheit erscheint [1]). Vergessen wir überdies nicht, dafs er der erste Deutsche ist, welcher ein so umfassendes kunstbiographisches

---

[1]) Anno 1688, dem Todesjahre Sandrart's, erschien die Asiatische Banise von H. A. von Zigler und Kliphausen, dieser vielgelesene, vielbewunderte Roman, welcher zahlreiche Auflagen, zuletzt noch eine in Leipzig 1764—66 erlebte und dessen Einleitung schon eine der ergötzlichsten Blüten strotzenden Bombasts ist: „Blitz, donner und hagel, als die rächenden werckzeuge des gerechten himmels, zerschmettere den pracht deiner gold-bedeckten thürme, und die rache der Götter verzehre alle besitzer der stadt, welche den untergang des Königlichen hauses befördert, oder nicht solchen nach äusserstem vermögen, auch mit darsetzung ihres blutes gebührend verhindert haben. Wolten die Götter! es könten meine augen zu donner-schwangern wolcken, und diese meine thränen zu grausamen sündfluthen werden: Ich wolte mir tausend keulen, als ein feuerwerck rechtmäfsigen zorns, nach dem hertzen des vermaledeyten bluthundes werfen, und dessen gewifs nicht verfehlen: Ja, es solte alsobald dieser tyranne, samt seinem Götter- und menschen-verhafsten anhange, überschwemmet und hingerissen werden, dafs nichts, als ein verächtliches andencken überbliebe. Doch, ach! wie irre ich? Was rede ich?" etc. etc.

Man vergleiche ferner Sandrart't oben gegebene Beschreibung des Elsheimer'schen Bildes „die Flucht nach Ägypten" mit folgenden Stilproben aus den einst viel bewunderten Werken berühmter Schriftsteller jener Zeit: „Die schöne Naftalerin. (124.) Niemals war in Kedes ein solches paar helleuchtender Augensonnen, als dieses, aufgegangen. Niemahls hatte diese Stadt eine solche fürtrefliche Schönheit, über welche sich das gantze Volk des Israels verwunderte, gebohren. Wer sie nur sahe, der priese denselben Leib, der sie getragen, seelig. Ich wil mehr sagen: nicht nur die Augen hatten die Kraft der Anschauer Hertzen zu entzükken. Selbst der Mund, wo er nicht verliebt machte, zog doch alle zur Gunst. (125.) Dieser blühete wie eine liebliche Zukkerrose, mit schneeweissen Liljen ümgeben. Wan diese Tühre, dadurch sich das Hertz eröfnet, zuweilen ein Hertzwindichen aufsties, spitzte schon iedermann die Ohren, ihre so anmuthige Göttersprache .zu vernehmen. Ich nenne die Reden dieser schönen Naftalerin eine Göttersprache; weil sie, eben wie jene, gantz selten, und gantz kurtzbündig, mit einem ausbündigen

Werk durchführte, während der ungleich dürftigere Baglione hinter seinem Vorgänger Vasari in der Lebendigkeit und Frische des Stils wie hinter dessen farbenreicher, anziehender Erzählung weit zurückbleibt.

Liebevoll und anschaulich, ja poetisch schildert Sandrart ein berühmtes Gemälde Elsheimer's folgendermafsen: „In einem andern grofsen Stuck hat er die Flucht in Egypten mit dem Kindlein JEsus, das unser liebe Frau in ihren Mantel eingefafst, und auf einem Esel sitzet, ausgebildet; den durch ein mit Kräutern erfülletes Wäfserlein gehenden Esel führet Joseph, welcher in der andern Hand einen brennenden Span zum Nacht-Liecht traget, von weitem sihet man die Feld-Hirten mit ihrem Vieh, bey einem brennenden ins Wafser scheinenden und reflectirenden Feuer, vor ihnen einen dicken Wald, über welchen an dem heitern Himmel das Gestirn, sonderlich die Jacobs-Strafse, hinden her aber noch verwunderlicher der klare volle Mond, als bey dem hinteren Horizont, neben den Wolcken aufgehend, und seinen Widerschein in das Wafser ganz vollkommen werfend, abgebildet zu sehen; desgleichen vorhero niemalen gemacht worden, und ein Werk, das in allen Theilen zugleich, und in einem jeden besonderlich ganz unvergleichlich ist, wie dann alle seine Werk, deren er wenig,

---

Verstande, sich hören liessen.“ Aus: Filips von Zesen Simson, eine Helden und Liebes-Geschichte. Mit dreissig schönen Kupferstükken gezieret. Nürnberg 1679. (VII. Buch. S. 375.)

„Herkules fassete einen Muht, und trat ins Gemach, ward auch alsbald von ihr erkennet, dann er hatte die Farbe haussen vor der Thür abgethan; da sie ihn erblickete, setzete sie sich auf einen herrlichen Stuel, denn es kam sie abermahl eine Ohnmacht an, defswegen Herkules, wiewol mit geringen Kräfften zu ihr trat, sie freundlich drückete und schüttelte, bifs sie endlich die Augen, und bald darauf den Mund öffnete, da sie zu ihm sagete: O ihr mein hertzgeliebter Schatz, und einiger Aufenthalt meines Lebens; sehe ich euch dann nun gegenwärtig vor mir, oder ist es meines Herkules Geist, der vielleicht vor Unmuht nicht hat länger wollen seinen schönen Leib bewohnen? Ach mein trautestes Fräulein, antwortete er, fasset doch eure gewöhnliche Hertzhafftigkeit, auf dafs wir diese uns von GOtt verliehene Zeit in Beredung unser so nothwendigen Geschäfften recht anlegen und gebrauchen mögen. Hierauf erholete sie sich völlig, und umfing ihren vertraueten Bräutigam mit diesen Worten: O wolte GOtt, wolte GOtt! dafs wir einigen Weg finden könten, aus diesem Schlosse zu entrinnen; wie gerne wolte ich allerhand Ungemach der Reise angehen, und die zähen Wald-Wurtzeln zur Speise vorlieb nehmen, wann ich nur Hoffnung hätte, euch und mich dereins in unserm geliebeten Vaterlande wieder zu sehen.“ Aus: „Des Christlichen Teutschen Grofs-

jedoch fürtreflich gemahlt, in Kupfer, so wol von Magdalena de Pas, als andern; ausgegangen, das Original-Stuck aber hat mir Junker Gauda von Utrecht, ein besonderer Liebhaber der Kunst, sehr oft gezeigt. Und obwolen er sich oft unterstanden, dafselbe auf das allerähnlichste auf Kupfer nach zu stechen, hat er doch niemalen defselben gänzliche Fürtreflichkeit erreichen mögen, wie dann unmöglich, dafs die Kupferstecher-Kunst dem mahlen völlig gleichen könne. Dann ob schon dieses Gauda Kupferstuck andere übertreffen, so beschämen doch die Original-Gemälde obgedachte Kupferstucke, wann wir eines derselben dagegen setzen, ja es werden solche also darvon verfinsteret, gleichwie das irdische Licht von der klaren Sonnen verfinsteret und beschämet wird.

Also tiefsinnig verfärtigte Elzheimer seine Werke, dann sein Gedächtnus und Verstand war dergestalt abgericht, dafs wann er nur einige schöne Bäume angesehen, (vor welchen er oft halbe, ja ganze Täge gesefsen oder gelegen,) er selbige ihme so fest eingebildet, dafs er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig, natürlich und ähnlich können nachmahlen, wie unter andern daran zu sehen, dafs nach dem er zu Rom die Vignia Madama sich also imprimirt, er selbige ohne einige Zeichnung mit höchster Curiosität in seine Landschaften auf das allerbäste gebracht, jeden Baum

---

Fürsten Herkules Und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valifka Wunder-Geschichte. (Von Andreas Heinrich Bucholtz, Herzogl. Wolfenbüttelschen Superintendenten und Kirchen- und Schulinspector) Braunschweig 1659. 4°. S. 701.

Anfang der sechs Seiten langen „Trauer- und abschiedsrede der sterbenden Banise.“ SO je etwas erschreck- und entsetzliches kan oder mag genennet werden, wovor die helden zittern, die starcken beben, und die tyrannen erschrecken; ja wo etwas zu finden ist, welches die gottlosen von der sünde noch etwas zurücke halten kan, so ist es gewifs das blasse reich des todes, und dessen furchterweckende betrachtung. Der tod, sage ich, das erschrecklichste alles schrecklichen, welcher alles zerbricht, was seinen ursprung von der erde nimmt und was nur die geburt an die sonne stellet; welchen auch die wilden thiere und gifftigste schlangen zu scheuen pflegen, und die menschliche natur vor ihren grösten feind erkennet, wieder den sie bey allen ärtzten entsatz und diesen abscheulichen grabes-wurm möglichst abzuhalten sucht. Ja der tod, welcher mir ietzt die eis-kalte hand reichet, ihm auf einer blutigen bahn zu folgen. Gewifs, wenn wir den tod mit unsern vernunfts-augen etwas genauer betrachten, so scheinet es, als ob unsere natur allzu grosse gewalt angethan würde, und die erzürnte gottheit denen menschen etwas auferleget hätte, welches menschlicher schwachheit zu ertragen unmöglich wäre. Allein, so wir den kern kosten, und die schalen verwerffen, so befinden wir, dafs unsre gröste glückseeligkeit im tode beruhe.“

absonderlich nach seiner Art, an Stamm, Laub und Blättern, in allen Theilen erkentlich, an Colorit, Schatten und reflexion ganz änlich, naturäl und lebhaft, welche Weis zwar nicht eines jeden Thuns, auch sehr schwär ist, ohne Beyhülf des Lebens, oder Nachzeichnung der Sach so zu bringen."

Im Anschlufs an die von Bode als schwülstig angeführte Stelle fährt Sandrart fort: „Und dieses Lob hatte er in der weiten und breiten Welt, dannenhero auch alle fürnehme Liebhabere, wie auch fremde curiose Reisende mit höchstem Verlangen von dieser berühmten Hand etwas rares und sonderbares in seiner Geburts-Stadt Rahthaus zu sehen vermeinen, weil er insgemein der Adam von Frankfurt genennet wird, und ob man zwar gänzlich hätte dafür halten sollen, es werde selbiger löblicher Magistrat in defsen Rahthaus unter andern sonderbaren Raritäten gleichfalls von dieses Preifs-würdigen Subjects vortrefflichen Werken sehr viel besitzen, wie dann billig seyn solte, und sonst allenthalben so der Gebrauch, mafsen Rom mit des Raphaël d'Urbino; Florenz mit des Michaël Angelo; Venedig mit des Titians; Basel mit des Holbeins; Nürnberg mit des Albrecht Dürers; Leyden mit des Lucas Leydens, und andere Städte mit andern der ihrigen Kunststücken in ihren Rahthäusern nicht wenig prangen und denen Fremdlingen und Durchreisenden, als auserlesene Kostbarkeiten, zeigen und zeigen lassen, so ist doch in besagtem Frankfurter Rahthaus von ihme nicht das geringste zu sehen, noch seines Namens gedacht, ohnangesehn man daselbst darzu genugsame Mittel und Gelegenheit, sowol vorzeiten gehabt, als noch heut zu Tage hätte [1]). Defsen allen aber unerachtet, so wird gleichwol dieses Preifswürdigen Künstlers Ruhm und Lob nicht erleschen, sondern es wird mit ihm heifsen:

So lang man wird Tugend lieben,
So lang man wird Künste üben,
So lang wird man sich befleifsen
Den Elzheimer hoch zu preisen."

Sind diese Verse auch nicht mustergültig, so sind sie doch warm empfunden und beweisen auf eine erfreuliche Weise die Teilnahme und Wertschätzung, welche Sandrart für seinen hochbegabten Landsmann hegte.

---

[1]) Der Rat verwendete bekanntlich damals das städtische Geld lieber zu Gastmählern und Trinkgelagen als zur Erwerbung von Kunstwerken.

Folgender Umstand ist allen bisherigen Biographen Elsheimer's, auch Herrn Director Dr. W. Bode, entgangen. Elsheimer, der von lutherischen Eltern abstammte und lutherisch getauft und erzogen worden war, trat, wahrscheinlich schon durch seine Heirat bewogen, zur römischen Kirche über; einem Ketzer würde ein Papst von dem Charakter Paul's V. sicher auch nicht die geringste Unterstützung gewährt haben.

Nach Sandrart heiratete Elsheimer eine Römerin[1]), nach Baglione eine Schottin; welcher Nation des Künstlers Gattin angehörte, ist für die Kunstgeschichte ziemlich gleichgültig.

So lange er unverheiratet lebte, reichte sein Verdienst zu seinem Unterhalt aus; da aber seine Ehe mit vielen Kindern gesegnet war, geriet er in dürftige Umstände, denn er malte wenig Bilder, weil er eine aufserordentliche Sorgfalt auf jedes einzelne Werk verwandte und keines aus der Hand gab, das er nicht ganz nach seinem Sinne ausgeführt hatte. Begierig seinen Werken die höchste Vollendung zu geben, verbrachte er damit so viel Zeit, dafs er sehr oft zugleich mit der Arbeit auch mit der dadurch erworbenen Summe zu Ende war[2]). Sandrart erzählt dies folgender-

[1]) Sandrart sagt ausdrücklich (Teutsche Acad. II, S. 295, 1. Ausg.), dafs er Elsheimer's Witwe persönlich gekannt habe: „Defsen Wittib, von der ich ein Werk erhandlet, lebte zu Rom mit einigen nachgelafsenen Söhnen noch Anno 1632.“ — Sandrart kehrte 1635 nach einem beinahe achtjährigen Aufenthalt in Italien nach Deutschland zurück. Am längsten hatte er sich in Rom aufgehalten. Wenn auch mehrere Jahrzehnte zwischen seinen Erlebnissen und der Abfassung der Teutschen Academie liegen, mag auch seine Erinnerung der Jahrzahlen häufig eine unsichere, ja irrige sein, so kann man ihm doch zutrauen, dafs, selbst nach etwa dreifsig Jahren er nicht eine Schottin für eine Römerin gehalten haben wird. — Passavant schmückt Sandrart's Worte folgendermafsen aus: „Unter solchen äufserlich günstig erscheinenden Verhältnissen verheirathete er sich mit einer zwar wenig bemittelten, aber schönen und liebenswürdigen Römerin“ etc.

[2]) Het Schilder Boeck door Carel van Mander (1618) Fol. 208 b: „Hy is wonderlijken aerdigh in te schilderen fraey inventien op coper plate, hoewel hy niet veel en werckt, dan is wonder veerdig.“ — Baglione: „Vago di perfezionare i lavori vi consumava gran tempo, sicchè bene spesso terminava il lavoro, e'l guadagno: ed era a tutti d'insegnamento, che nelle opere il compagno della virtù deve esser l'onore. — Non si vedono in pubblico i suoi lavori, perchè operò poco, ed in forma, che nel pubblico avrebbe perduto.“ Leider läfst sich bei einer zahlreichen Familie von der „Ehre“ und dem Ruhme nicht leben. Zu denjenigen welche ihm Geld vorstreckten, damit er für sie male, gehört Hendrik Goudt; aber damit war, wie wir sehen, dem armen Künstler nur das Leben gefristet und wenig geholfen.

mafsen: „Endlich machte ihn diese schwäre Weifs auch müd und melancholisch, darzu er ohne das geneigt gewesen und seiner Hauswirhtschaft schlecht vorgestanden; unangesehen er eine Römerin geheuratet, und mit ihr viel Kinder bekommen, dahero er auch dürftig gewesen, ob ihme schon seine Sachen theuer bezahlet worden. Also wurde er überdrüfsig, steckte sich selbsten in Schulden, und muste obgemeldeter Gauda, wegen vorgeschofsenen Gelds, auf seine unausgemachte Arbeit etliche Jahr lang zu Rom, mit schwären Unkosten, warten, so gar, dafs Elzheimer darüber Schulden halber in die Gefängnus geleget worden, worinnen er sich doch selbsten wieder nicht (wie er billich thun können und sollen) durch Arbeit geholfen, sondern sich darüber sehr betrübet, also dafs er gar erkranket, und ob er zwar erlediget worden, hat er doch bald hernach zu Rom mit unsterblichem Lob und Nachklang aller Fürtrefflichkeit die Welt gesegnet."

Herr Director Dr. W. Bode hält dafür, dafs nach „Baglione's Bericht Sandrart's Erzählung nicht nur sehr übertrieben, sondern mindestens in der Form, die er der Sache gibt, geradezu falsch sei". Aber Baglione's dürftiger Bericht berichtet gar vieles und gerade auch dieses nicht! Sagt doch Herr Bode selbst: „Wenn er (Baglione) über seine persönlichen Verhältnisse [1]) zu demselben (zu Elsheimer) kein Wort verliert, so ist dies bei ihm eine löbliche Regel .... Von der Verschuldung des Künstlers aber, und von der Schuldhaft, worüber Sandrart Langes und Breites zu erzählen weifs, und von den Anekdoten, die alle späteren Biographen an dieselbe knüpfen, kein Wort bei Baglione [2])." Das ist's ja gerade!

Herr Bode erklärt, wie wir gesehen, für falsch, „dafs Elsheimer seinen Schüler und Freund, den Ritter Hendrik Goudt von Utrecht, wegen vorgeschossenen Geldes etliche Jahre lang zu Rom habe warten lassen" u. s. w. „Denn Goudt, welcher zwei seiner

---

[1]) Welche Herr Bode voraussetzt; bekanntlich war Elsheimer sehr menschenscheu, wie Herr Bode selbst nach der Erzählung des spanischen Malers Jusepe Martinez berichtet.

[2]) Diese Art von „Ehrenrettung" ist doch zu schablonenmäfsig. Weil Correggio von der Tragik seines Todes durch die Bürde eines Sacks voll Kupfermünzen, Rembrandt von dem Vorwurf des Geizes, Jan Steen von dem der Trunksucht durch erfolgreiche Kritik befreit worden ist, soll nun auch Elsheimer nicht Schulden halber verhaftet gewesen sein. Dem armen Künstler wäre es ja von Herzen zu gönnen, wenn sich alles nur auf eine üble Nachrede nach seinem Tode zurückführen liefse, noch viel mehr aber, wenn ihm während seines allzu kurzen Lebens jede bittere Erfahrung dieser Art erspart geblieben wäre.

Radierungen[1]) nach Elsheimer in den Jahren 1608 und 1610 in Rom ausführte, fertigte nach Sandrart's eigener Aussage seine späteren Stiche (mit Daten von 1612 und 1613) bereits in Utrecht, verliefs also Rom etwa ein Jahrzehnt vor Elsheimer's Tode."

Wüfsten wir, wann Elsheimer's Heirat stattfand, ferner, wann Goudt nach Rom kam, so wären alle Schwierigkeiten gehoben; allein so lange wir dies nicht wissen, können wir Sandrart's Angaben nicht für absolut falsch erklären. Sandrart's einziger Fehler ist, dafs er seine Erzählung in ein paar Sätze zusammendrängt und somit getrennte Thatsachen in eine scheinbare Continuität bringt. Elsheimer's Verheiratung war für den Künstler ein folgenschweres, seine ganze Zukunft entscheidendes Ereignis, das ihn in Dürftigkeit in Rom festhielt, ihm Geldverlegenheiten verursachte und ihn schliefslich in Schulden stürzte. Elsheimer befand sich schon 1600 in Rom; die letzte Platte, welche Goudt in Rom stach, „die ihren Durst löschende Ceres", vollendete er dort im Jahre 1610. Während dieses Zeitraums von zehn Jahren mag sich Elsheimer öfters in Not befunden haben[2]).

---

[1]) Auf den Platten der sieben bekannten Blätter Goudt's ist auch kein Strich radiert, sämtlich sind sie von dem Künstler einzig und allein mit dem Grabstichel ausgeführt worden. Die Zahl seiner Kupferstiche ist offenbar eine so kleine, weil die Art, wie er mit dem Grabstichel arbeitete, so dafs er fast die Wirkung der etwa drei Jahrzehnte später erfundenen Schwarzkunst im Helldunkel erzielte, eine äufserst mühsame und langsame war. Auf Abdrücken von den schon abgenutzten Platten sieht man, wie er letztere zuerst mit unregelmäfsigen, rauhen Strichen bearbeitete; auf frühen guten Abdrücken hingegen, wie er hierauf die schönste Verschmelzung und den zartesten Duft durch eigentümliche Strichlagen über die Platten zu verbreiten verstand.

[2]) Goudt ist spätestens 1607 nach Rom gekommen. Seine erste Arbeit nach Elsheimer, „der kleine Tobias", ist datiert Romae 1608. In dem mit dem Kupferstich von Eredi nach Elsheimer's Selbstporträt geschmückten 7. Band der „Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame etc. In Firenze l'anno MDCCLXXIII" wird im Leben Elsheimer's unter anderen auch Baglione als Quelle angeführt. Dessenungeachtet, dafs dieser von dem Vorgange nichts weifs oder ihn absichtlich verschweigt, ist S. 146 dieses 7. Bandes folgende Darstellung von Elsheimer's Verschuldung und Abführung in das Gefängnis zu lesen: „La troppo continua ed eccedente applicazione impiegata da Adamo su questi componimenti talmente infiacchì ad esso gli spiriti vitali, che si rese quasi del tutto inabile a più faticare, perlochè venuto meno il guadagno, benchè dal Palazzo Pontificio ricevesse una mensuale pensione, carico d'indigenze per la numerosa famiglia, che aveva si ridusse in uno stato assai deplorabile. Finalmente oppresso dai debiti sfuggiva la Città, gli Amici, e il consorzio dei viventi,

Rubens soll ihn mehrere Male durch Zahlung seiner Schulden aus dem Gefängnis befreit haben. Dies ist recht wohl möglich, denn Rubens hielt sich dreimal längere Zeit in Rom auf, und zwar vom Juli 1601 bis Mitte Aprils 1602, vom Ende des Jahres 1605 oder von Anfang 1606 bis Mitte Junis 1606 und von Anfang des Jahres 1608 bis Ende Octobers 1608 [1]).

Vier Bilder von Elsheimer, die ihren Durst löschende Ceres, die Verkündigung, die Judith und eine Landschaft in ovaler Form befanden sich im Nachlasse des Rubens. Hier liegt allerdings die Vermutung nahe, dafs Rubens während seines letzten Aufenthaltes

---

ritirandosi per le campagne, nelle grotte e nei luoghi più separati, ove talora in compagnia delle meste sue riflessioni andavo disegnando qualche suo nuovo pensiero, ma non potendo sempre scansare gli occhi di tutti, fu un giorno dalla sbirraglia appostato e condotto nelle publiche carceri."

[1]) Vergl. Herman Riegel, Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte II, Übersicht zur Lebensgeschichte des P. P. Rubens. — Passavant sagt: „Die (sic) Angabe als habe ihn Rubens durch Zahlung seiner Schulden aus dem Gefängnifs befreit, widerspricht Weyermann auf das bestimmteste." — Dagegen Fiorillo (Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland II, S. 551): „Weyermann versichert, dafs Rubens seine Schulden bezahlt und ihn aus dem Gefängnisse befreit habe." — Weder Passavant noch Fiorillo hat unbedingt richtig gelesen. Weyerman bringt diese Nachricht in seiner widerlich burlesken Weise nur beiläufig als eine Erzählung, die er oft und sehr umständlich von geschwätzigen Antwerpnern und Brüsselern gehört habe, dafs nämlich der grofse Rubens mehr als einmal den Elsheimer aus dem Gefängnis ausgelöst und dessen Schulden bezahlt habe, dafs er sich aber lieber an das ehrbarere Zeugnis der Herren Joachim de Sandrart u. s. w. halten wolle. „Ook zullen wy er niet byvoegen, dat de Antwerpsche Hannekens, en de Brusselsche Kuykeneeters, een Natie die noch vloeibaarder klapt en kakelt als gestoorde Exters, of als leggende Hennen, ons veeltijds hebben vertelt met zeer veel omstandigheden, dat den grooten Rubens dien Elzheimer meer dan eens heeft gelost uyt de gevangenis, en zijne geldzonden afgedaan, doch dat er geen zalf aan te stryken was, en zo voorts. Wy zullen ons liever gedraagen aan de eerlijker getuygenissen van de Heeren Joachim de Sandrart, Florent le Comte, Mr. Felibien, Mr. Kornelis de Bie, en al zulke geloofwardige Mannen, die geen valschen Eed zullen presenteeren te doen voor een kop Chokolaat, gelijk als wy er des verzocht zijnde zouden konnen aantoonen." (Jakob Campo Weyerman, de Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konst-Schilders etc. In's Gravenhage MDCCXXIX. Eerste deel. pag. 245.) Weyerman's humoristisch und witzig sein sollende Redeweise stempelt jedoch diese Gerüchte keineswegs zu unglaublichen oder gar böswilligen Erfindungen; sie können immerhin auf Thatsachen beruhen, welche Rubens nur zur Ehre, Elsheimer aber durchaus nicht zur Schande gereichen. Mag Weyerman mit Recht Sandrart und die ihm folgten, in Ehren halten, deshalb müssen die Antwerpner und Brüsseler noch keine Lügner gewesen sein. Als ob es etwas Unerhörtes wäre, dafs talentvolle Künstler oft im bittersten Elend lebten!

drei dieser Gemälde von dem Meister selbst erworben habe; die Ceres jedoch kaufte er wahrscheinlich aus Goudt's Nachlafs. Goudt stach noch in Rom im Jahre 1610 sein wundervolles Blatt nach diesem Bild, das sicher zu denen gehört, welche Elsheimer auf seine Bestellung malte und die er mit nach Utrecht nahm [1]). Sandrart erzählt, dafs Goudt, welchen er 1625 und 26 oft in seiner Behausung besuchte, ihm, trotz seiner Geistesstörung, mit grofser Freude seine Elsheimer'schen Bilder gezeigt habe.

Die einzige Einwendung, die man gegen die Wahrscheinlichkeit der Elsheimer von Rubens gewährten Hilfe erheben könnte, ist der Vorwurf allzu grofser Geldliebe und Sparsamkeit, den man dem glänzenden Künstler gemacht hat, der aber, wie Dr. Ernst Guhl [2]) mit Recht bemerkt, auf dem Mifsverständnisse einer Stelle bei Sandrart beruht, welcher ja öfters das Unglück hat mifsverstanden zu werden. Sandrart sagt nämlich bei Gelegenheit der Erneuerung von Rubens' Kunstsammlung, dafs man sich damals „über so grofse Ausgaben verwundert habe, weil er sonst nicht von Gebenhausen war; dannenhero ihn viele beschuldigten, dafs er das baare Geld gar zu hart in Händen halte." Guhl weist mit warmen Worten nach, dafs, wenn auch Rubens praktischen Sinn genug hatte um Reichtum zu erwerben und zusammenzuhalten, weder die Schmach der Geldgier noch des Geizes an ihm hafte. Nicht blofs Rubens, fast noch mehr Sandrart selbst war ein anders angelegter Charakter, und auch sein Urteil über Elsheimer könnte hart scheinen, wenn wir nicht wüfsten, wie sehr er seinen Landsmann schätzte. Sagt er doch von diesem, dafs er „seiner Hauswihrtschaft schlecht vorgestanden" und während seiner Schuldhaft „sich doch selbsten wieder nicht (wie er billich thun können und sollen) durch Arbeit geholfen, sondern sich darüber sehr betrübet, also dafs er gar erkranket" u. s. w. Der ehrliche und verständige Sandrart lebte in wohlgeordneten Verhältnissen; als seiner Frau durch Erbschaft das reiche Gut Stockau bei Ingolstadt zugefallen war, versteigerte er seine Kunstsammlung für die damals bedeutende Summe von 22,621 Gulden; als 1647 sein Schlofs samt 37 dazu

---

[1]) Houbraken sagt: „Wären ihm seine Werke bei Lebzeiten so teuer bezahlt worden, wie dies gegenwärtig geschieht, er wäre vielleicht nicht arm gestorben; denn das Bildchen, welches die Ceres darstellt, die einen Knaben, der sie verspottete, in eine Eidechse verwandelt, welches H. Goudt gestochen hat, wurde für die Summe von 800 Gulden verkauft."

[2]) Künstlerbriefe II, 140 f.

gehörigen Ökonomiegebäuden von den Franzosen niedergebrannt worden war, liefs er noch schöner als zuvor sein Besitztum aus der Asche erstehen. Nicht zu verwundern ist es, dafs dieser wohlhabende, sich immer wieder aufraffende, energische Mann die weiche Künstlernatur Elsheimer's, diesen tiefempfindenden Genius, auf dessen Schwingen das Mifsgeschick niederbeugend lastete, nicht völlig begreifen konnte. Es mufste ihm unverständlich bleiben, dafs eine so zarte Pflanze nur im Sonnenschein des Glücks Blüten entfalten kann, dafs es leicht verwundbare Gemüter gibt, die wie gelähmt und ratlos der einbrechenden Not gegenüber stehen, zumal wenn diese auch noch zärtlich geliebte Wesen, Gattin und Kinder, mit trifft.

Aber Elsheimer wurde ja, nach Baglione's Bericht, „um behaglicher leben zu können, aus dem Palazzo Appostolico ausreichend mit Lebensunterhalt versehen". Worin diese „ausreichende" Versorgung bestand, erfahren wir von Fiorillo[1]), nämlich in der sogenannten parte di palazzo, einer monatlicher Portion Brot und Wein, welche den niedrigsten Dienern des Papstes verabfolgt ward, also gerade genug, um, während Elsheimer im Schuldgefängnis safs, dessen Familie knapp am Leben zu erhalten, eine päpstliche Gnade, welche der Ketzer, wenn er nicht schon bei seiner Heirat übergetreten war, sicher durch seinen Glaubenswechsel erkaufen mufste. Wenn dies aber alles war, was der Cavaliere Baglione, der, wie Bode sich ausdrückt, „nicht nur Elsheimer persönlich nahe stand, sondern gerade in künstlerischen Dingen die rechte Hand des damaligen Papstes Paul V. war," dem armen Künstler von dem heiligen Vater erwirkte, so war dies — blutwenig. Diese Versorgung aus dem apostolischen Palaste wird Elsheimer weder vor noch nach Goudt's Abreise davor geschützt haben, mehr wie einmal in Schulden zu geraten.

Die lakonische Bemerkung auf dem von Wenzel Hollar radierten Bildnis des Künstlers: „Touchant sa vie at este de peu de durée, mourut poure" sagt genug!

[1]) Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc. II, 552. Bei d'Argenville (Abrégé etc., Paris, MDCCLXII, nouvelle édition, III, 24) findet sich hierüber Folgendes: „Le Pape qui sçut la difficulté qu'il avoit à subsister, lui fournit les secours qu'il accorde à tous ses domestiques. Ces secours consistent à être logé, & à avoir „par jour une certaine quantité de pain et de vin." — Von freier Wohnung weifs Baglione nichts, diese hatten sicher nur die eigentlichen Diener des Papstes.

Von Elsheimer's Charakter wissen seine Zeitgenossen nur Gutes und Anziehendes zu berichten. Seiner Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit gegen jedermann gedenkt van Mander[1]); desgleichen Rubens in einem von Ruelens veröffentlichten Briefe[2]). Mit feiner Beobachtung schildert ihn der spanische Maler Martinez[3]): „Er war sehr einsiedlerischer und beschaulicher Art, und pflegte so in sich gekehrt über die Strafsen zu gehen, dafs er mit niemand sprach, wenn man ihn nicht anredete. Er erachtete sich für einen geringeren Künstler als er in der That war; seine Freunde schalten ihn, redeten ihm zu, seinen Stil zu ändern (d. h. Bilder in gröfserem Mafsstab zu malen), indem er mehr Vertrauen in sich selbst setze, wozu er das Recht habe. Seine Antwort war allezeit: wenn er sich selbst in seinen Arbeiten genügt haben werde, dann wolle er ihren Rat befolgen."

Houbraken, weil er Sandrart's Bericht folgt, übertreibt, um seinen Worten eine andere Färbung zu geben, und schliefst mit einer classischen Redefigur, einer Antonomasie, wobei er jedoch einen classischen Schnitzer macht: „Er war jeder Gesellschaft Feind, meist trübsinnig und zur Einsamkeit geneigt. Zu seiner Erholung suchte er die abgelegensten Plätze und hielt sich meistens allein in Kirchen und verfallenen Ruinen auf; er war kaum zu bewegen. die Gesellschaft seiner Kunstgenossen und Anderer aufzusuchen und glich beinahe einem zweiten Demokrit." Den „tweede Herakliet" wollte ihn Houbraken offenbar nennen.

Dafs Elsheimer kein die Menschen fliehender und über ihre Laster weinender Philosoph war, das beweist aufser den oben angeführten Zeugnissen die innige Verehrung, welche Hendrik Goudt für ihn hegte, das beweist sein freundschaftliches Verhältnis zu David Teniers dem älteren, zu Pieter Lastman, Jan Pynas, Jakob Ernst Thoman von Hagelstein u. a., welche teils mehr oder weniger seine Manier annahmen, teils geradezu seine Schüler waren.

---

[1]) „Hy is heel goelijcx, en elcken gheern in alles te gevalle."

[2]) Ruelens, Pierre-Paul Rubens. Documents et Lettres. 1877.

[3]) Bode bringt diese ihm von Professor Karl Justi nach den 1866 erschienenen Discursos practicables del nobilisimo arte de la pintura des Malers Jusepe Martinez (geb. zu Zarajoza 1602 † 1682) mitgeteilte interessante Stelle. Die vorausgehende Erzählung von einem kleinen Bilde Elsheimer's, welchen Martinez für einen flandrischen Maler hält und dessen Namen er in Adam del Samar entstellt, ist von wenig Belang, da man weder erfährt, um welches Bild es sich handelt, noch welcher berühmte Maler darüber so günstig urteilt, noch in welchem Palast und in welcher Stadt die Scene stattfindet.

Da Baglione vom Todesjahr Elsheimer's nur zu sagen weifs: „Morì in questa mia patria nel Pontificato di Paolo V. Romano," so ist Bode wie die übrigen Biographen Elsheimer's, welche jene angeblich beste Quelle nicht ausgebeutet haben, gezwungen, sich an Sandrart's Worte im Leben Thoman's von Hagelstein zu halten, woraus sich ergibt, dafs Elsheimer wahrscheinlich im Jahre 1620 gestorben ist. Nämlich bis zu Elsheimer's Tode verweilte Thoman in Italien, wohin er im Jahre 1605 gekommen war und sich „erstlich eine Zeitlang zu Mayland, hierauf aber an die 15 Jahre zu Neapoli, Rom und Genua" aufhielt.

In seinem neuesten Werke, „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" (Braunschweig 1883) bringt Herr Dr. Bode nochmals seine Abhandlung über Elsheimer, im ganzen, wie sie im 1. Band des Jahrbuches der Preufsischen Kunstsammlungen abgedruckt ist, jedoch mit einigen Veränderungen und Zusätzen. Der wichtigste der letzteren im biographischen Teil ist die kurze Lebensbeschreibung Elsheimer's, verfafst von dem Leibarzt Urban's VIII., Giulio Mancini.

Herr Dr. Bode sagt (S. 247 f.) von dieser Biographie: „Ich gebe sie hier[1]) mit den kurzen Notizen des Herrn Professor Hubert Janitschek, welcher die Stelle aufgefunden und kürzlich im „Repertorium" (V, S. 99) veröffentlicht hat. Es heifst dort: „Giulio Mancini giebt seine Biographie Elsheimer's in einem Werkchen, das den Titel führt: Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura se habbino scritto bene o male et appresso alcuni aggiongimenti (sic!) dalle pitture e pittori che non han potuto osservare quelli che hanno scritto avanti. Giulio Mancini war Leibarzt Urban's VIII. und starb 1629. Das Werkchen, das sich handschriftlich in der Bibliothek Chigi in Rom befindet (G. III, 66 von S. 33 an), ward zwischen 1619 und 1624 geschrieben, da einmal das Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfasser nachträglich eingetragen wurde, so dafs wir also in Mancini's Vita die älteste Biographie Elsheimer's besitzen."

Da Bode nur den italienischen Text[2]) wiedergegeben hat, so lasse ich hier eine Übersetzung desselben folgen.

---

[1]) Leider durch Druckfehler entstellt!

[2]) Di Adamo.

Venne a Roma di terra tedesca Adamo intorno agl'anni di Christo 1600 e praticando con pittori italiani, subito prese la lor maniera; dove ha operato

Adam kam aus Deutschland nach Rom um das Jahr 1600. Da er seine Studien mit italienischen Malern machte, nahm er rasch ihre Manier an, worin er im Kleinen mit einer so vorzüglichen Zeichnung, Färbung und Anmut arbeitete, dafs es ein Wunder ist, und insbesondere, wann er Nachtstücke malte. Man sieht wenig Sachen von ihm, weil er wenig gearbeitet hat, und diese wenigen Bilder sich in den Händen von Fürsten oder von Personen befinden, welche sie verborgen halten, damit sie ihnen nicht gestohlen werden. Ein Teil seiner Werke ist von dem Ritter, seinem vertrautesten Freunde, gestochen worden, mit welchem er in Mifshelligkeit geriet. Als diese wieder beigelegt war, unterliefs während der Krankheit (Adams) dieser Ritter nicht, sich ihm als herzlichsten Freund zu erweisen. Er starb in diesem Jahr [1]) zum grofsen Schmerz und Leidwesen derjenigen Kunstgenossen, welche ihn kannten, Er wurde ehrenvoll von der Landsmannschaft[2]) bestattet und von der Malerakademie zu Grabe geleitet.

---

in picciol con tanto disegno fine, colorito e gratia che è meraviglia et in particulare quando fà le cose di notte. Di suo se vedono poche cose, perche ha operato poco e quel poco è in mano di prencipi o di persone, che, accio non gli sia levate di mano le tengono ascose. Parte delle sue opere sono state tagliate dal Cavaliere suo amicissimo, col quale vi fu qualche disgusto, che rappacificatosi, nella malatia non lasciò questo Cavaliere officio di cordialissimo amico. Morì quest'anni con gran dolore e disgusto di quelli della professione che lo conoscevano. Fu sepellito honoratamente dalla natione et accompagnato alla sepoltura dall'accademia dei pittori.

[1]) „Morì quest'anni" lautet ungefähr wie: „Gedruckt in diesem Jahr" auf den Jahrmarktsausgaben der deutschen Volksbücher oder wie: „Er starb post Christum natum, ich weifs nicht mehr das Datum." Da Mancini seine Aufzeichnungen zwischen 1619 und 1624 niedergeschrieben hat, so kann diese vage Angabe ebenso wenig wie die Baglione's zur genauen Feststellung von Elsheimer's Todesjahr dienen.

[2]) „Natione" bedeutet hier weder italienische Nation, noch römisches Volk; im Kirchenstaat und unter dem Pontificat Pauls V. konnte davon nicht die Rede sein. Elsheimer wurde auf ehrenvolle Weise von seinen deutschen Landsleuten und auf ihre Kosten bestattet. Von einem feierlichen Begräbnis auf Staatskosten ist hier selbstverständlich ganz abzusehen. Dafs der Sinn von natione hier Landsmannschaft ist, geht deutlich aus folgenden Worten Vasari's hervor, mit welchen er die Beisetzung Michelangelo's in Rom berichtet: „Fu con onoratissime essequie col concorso di tutta l'arte e di tutti gli amici suoi e della nazione fiorentina dato sepoltura a Michelagnolo in S. Apostolo in un deposito nel cospetto di tutta Roma, avendo disegnato Sua Santità di farne far particolare memoria e sepoltura in S. Pietro di Roma." Die Malerakademie, welche Elsheimer die letzte Ehre erwies, war die Accademia di San Luca in Rom.

Bode fügt hinzu: „Janitschek sucht in dem „Cavaliere“ den Cav. G. d'Arpino[1]), während derselbe doch von Mancini als Stecher Elsheimer'scher Gemälde bezeichnet wird, also zweifellos Elsheimer's bekannter Freund, der Ritter Hendrik Goudt sein mufs.“

Verwunderlich genug ist es, wie Baglione, welcher alles verschweigt, was auf Elsheimers Leben in Rom einiges Licht werfen könnte, „Sandrart's Mitteilungen ergänzen und berichtigen“ soll. Dagegen bestätigt vielmehr der zuletzt von Bode angerufene Zeuge Mancini die Wahrheit von Sandrart's Bericht. Trotz alledem aber behauptet Bode: „Sandrart's Erzählung, dafs Elsheimer seinen Schüler und Freund, den Ritter Hendrik Goudt von Utrecht wegen vorgeschossenen Geldes etliche Jahre zu Rom habe warten lassen, darüber wegen jener Schulden schliefslich in Schuldarrest gekommen[2]), darin erkrankt und in Folge dessen bald nach seiner Befreiung aus dem Gefängnifs gestorben sei — ist entstellt oder geradezu falsch.“ Elsheimer's frühere Biographen, wären sie noch am Leben, würden gewifs über folgenden Witz Bode's lächeln — er trifft sie nicht: „Wäre nicht Baglione's Bericht von Sandrart und seinen Nachschreibern ganz unberücksichtigt geblieben, so könnte man auf die Vermuthung kommen, dieselben hätten ihre lamentabeln Anekdoten über die Armuth, die Gefangenschaft und den Tod des Künstlers aus dem Mifsverständnifs von Baglione's Worten: „morì di dolore di stomaco“ abgeleitet.“

[1]) Selbstverständlich wird Elsheimer dem Manieristen Giuseppe Cesari, genannt il Cavaliere d'Arpino, der zahllose Beispiele von Geschmacklosigkeit in seiner Massenmalerei geliefert hat, nicht gerade seine intimsten Gefühle gewidmet haben. — Cujusvis hominis est errare; Herr Professor Hubert Janitschek hat auch in seiner Schrift: „Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst,“ S. 60 f. in dem Giuliano, der als Teilnehmer des urbinatischen Kreises in Castiglione's Buche „Il Cortigiano“ genannt wird, den späteren Papst Clemens VII. erblickt. Dieser Giuliano de' Medici, später Herzog von Nemours, war der dritte Sohn des Lorenzo Magnifico und der jüngere Bruder des Papstes Leo X.; er war vermählt mit Filiberta von Savoyen, Schwester der Mutter Franz I. von Frankreich, und starb den 17. März 1516 zu Florenz. Clemens VII. (Giulio de' Medici) war der uneheliche Sohn des am 26. April 1478 von den Pazzi ermordeten älteren Giuliano, des Bruders des Lorenzo Magnifico; von Leo X. legitimiert, wurde er Cardinal und am 19. November 1523 Papst und starb den 25. September 1534 in seinem 53. Jahre.

[2]) Obiges ist in Sandrart's Worte hinein interpretiert; er sagt, dafs Elsheimer „sich selbsten in Schulden steckte“, dafs er auch seinen Freund Goudt „wegen vorgeschofsenen Gelds“ habe warten lassen, „sogar, dafs Elzheimer darüber Schulden halber“ (gewifs nicht von Goudt, sondern von den andern Gläubigern verklagt) „in die Gefängnus geleget worden“.

Was Sandrart ausführlicher erzählt, deutet Mancini mit dürren Worten an: Elsheimer geriet mit seinem vertrautesten Freund (Hendrik Goudt) in Mifshelligkeiten, versöhnte sich jedoch wieder mit ihm und wurde von ihm während seiner Krankheit verpflegt.

Dafs diese Krankheit, wie Bode annimmt, Elsheimer's Todeskrankheit gewesen sei, läfst sich nicht so ohne weiteres schliefsen. Er starb in diesem Jahre, „morì quest'anni“, sagt Mancini. Es ist daher auch kein zwingender Grund vorhanden, an Sandrart's Angabe zu zweifeln, dafs Goudt, wenn auch nicht schon 1612, doch 1613 nach Utrecht zurückgekehrt gewesen sei und seine mit der letzteren Jahrzahl bezeichneten Stiche nach Elsheimer's Bildern in seinem Vaterhause gestochen habe.

Schon früh im Mittelalter hatte die Selbständigkeit des Bürgertums und mit ihr die Freiheit der Städte in den Niederlanden Wurzel gefafst; sie war erstarkt in dem Widerstande gegen die Aristokratie, und namentlich auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Kampfe gegen den Unverstand der Herrscher aus dem Hause Habsburg.

Um diese Zeit hatte sich die mittelalterliche Kirche mit ihrem Ideenkreise überlebt; der Bann der Gotik war gebrochen. Mit dem freien Bürgertum hatte sich auch allmählich die Freiheit des Geistes, des subjectiven Denkens und Empfindens entwickelt.

Die Kirche hatte lange genug die Gemüter in mächtigen, wiewohl segensreichen Fesseln gehalten, aber die allgemeine Exaltation mufste im Laufe der Zeit nachlassen.

In den Niederlanden brachte die religiöse Begeisterung die die Kunst, so weit wir sie in ihren Erzeugnissen zurückverfolgen können, zu einer wunderbar herrlichen, und zwar ganz selbständigen Blüte. Dem germanisch-niederländischen Wesen war von den frühesten Zeiten an der Zug der künstlerischen Auffassung der Wirklichkeit eigentümlich. Das Bestreben, religiöse Darstellungen durch Idealisierung hoch über die natürliche Erscheinung, über den nationalen Typus ihres Volkes zu erheben, ist, so weit wir zurückblicken, den Niederländern fremd, und wo es später auftritt, ist es nur ein von aufsen Eingedrungenes, ohne Wahrheit und Innerlichkeit. Wohl glüht die mächtigste religiöse Begeisterung in den Werken der van Eyck und ihrer Nachfolger, ja diese Begeisterung

steigert sich zuweilen bis zum Fanatismus, aber es sind immer Menschen bis in die geringsten Einzelheiten, selbst zuweilen bis zur Häfslichkeit porträtähnliche Menschen, aus denen diese Exaltation, diese alles verzehrende Andachtsglut spricht, und finden sich in diesen erhabenen Schöpfungen auch nicht selten Figuren von hoher formeller Schönheit, so ist es doch immer eine realistische.

Bei allem Realismus der Gestalten in ihrer menschlichen Erscheinung sind auf den Gemälden der van Eyck die landschaftlichen Hintergründe mehr oder weniger phantastisch, wenn auch in den Einzelheiten eine bis ins Kleinste gehende Naturwahrheit angestrebt ist: die poetische Phantasie der Meister schuf diese Hintergründe zu dem, was gerade der Umgegend von Brügge fehlte, die, ein fruchtbares Flachland, ihnen nicht zu der himmelanstrebenden Verzückung ihrer Heiligen zu passen schien; weite Fernsichten, steile Gebirge, die wunderbare Pracht des himmlischen Jerusalems als mittelalterliche Stadt gedacht, eine solche Umgebung dünkte ihnen die allein so erhabener Personen und Vorgänge würdige. Die van Eyck kannten noch nicht das Bedürfnis der naturwahren Composition der Landschaft.

Dieselbe Richtung in der Auffassung der Landschaft findet sich indessen nicht blofs in den Niederlanden, sondern auch in Deutschland, ja selbst in Italien. Wohlgemuth und Pleydenwurff geben in Schedel's Chronik (1493) nicht selten ihren Städteansichten phantastische Felsberge als Hintergrund. Auf dem 1535 gemalten Porträt des Frankfurter Patriciers Gilbrecht von Holzhausen brachte Hans Sebald Beham als Hintergrund eine getreue Ansicht von Frankfurt an, dahinter aber ein wildes Felsengebirge, das den gemäfsigten harmonischen Linien des Taunus durchaus fremd und unähnlich ist; Sachsenhausen mit eben solchen zum Himmel starrenden Felsen bildet den Hintergrund des Porträts der Anna Ratzenbergerin, der Gemahlin Holzhausen's. Diese beiden Bilder beweisen, dafs im 16. Jahrhundert noch selbst bei Veduten die Phantastik ihr Wesen trieb. Auch Lionardo da Vinci schlofs die Landschaft im Rücken der „göttlichen Erscheinung“, wie Vasari sie nennt, der Mona Lisa, Gemahlin des Francesco del Giocondo, mit phantastischen steilen Bergformen ab.

Über die van Eyck hinaus gehend zeigt sich bei Memling das Bestreben, die Localität, in welcher die Handlung vor sich geht, der Wirklichkeit ähnlich darzustellen auf dem Bilde „die Ankunft der heiligen Ursula in Köln“ auf dem Reliquienkasten

im St. Johannes-Hospital zu Brügge. Auf diesem Bilde ist das mittelalterliche Köln mit dem Dom sehr wohl zu erkennen.

Dafs die Spannung des religiösen Pathos nicht andauern konnte, dafs die Kunst sich allmählich verweltlichen mufste, war ein ganz natürlicher Verlauf, der mit der Entwickelung des Volkslebens zusammenhing. Das Individuum will sein Recht, es will seiner Freude am Dasein, an Luft und Licht, an Gestalt und Farbe Ausdruck geben. Aber es will seines Lebens nicht blofs froh werden, es will auch die heiteren Augenblicke in demselben und in der Natur künstlerisch festhalten, wobei eine ernstere Gefühlsrichtung, bis zur Schwermut sich vertiefend, keineswegs ausgeschlossen bleibt.

Wie ursprünglich die Philosophie alle Erkenntnis in ihrem Schofse barg, aus dem aber, durch innere Notwendigkeit sich trennend, die einzelnen Wissenschaften hervorgingen, so lösten sich am Ende des Mittelalters von der alles absorbierenden, alles umfassenden religiösen Malerei die verschiedenen Zweige: die Landschaft, das Genre, ja das Stillleben ab und wurden selbständig.

Auch in den Niederlanden verdrängte die Renaissance die Gotik. Wohl sieht man Prachtgebäude im neuen Stil auf den Compositionen des bedeutendsten Künstlers der niederländischen Renaissance, des Lucas von Leyden, allein, was die Figuren betrifft, macht sich nur in einigen seiner Arbeiten italienischer Einflufs geltend, nämlich in der Darstellung nackter Gestalten; in seinen besten Werken bleibt er der nationalen Anschauung treu und beharrt in der realistischen Wiedergabe der Physiognomien und des Körperbaues seiner Zeit- und Stammgenossen.

Oft hält sich bei Lucas von Leyden die religiöse Composition mit der Landschaft im Gleichgewicht, aber sie ist keine religiöse Composition mehr im strengen Sinn des Wortes, sie ist schon so ausgesprochenes Genre geworden, dafs es nicht zu verwundern ist, wenn dieser Künstler schliefslich ganz das Religiöse ausscheidet und das Genre selbständig auftreten läfst.

Aber auch die Landschaft wurde mündig. Dierick Bouts (geboren zu Haarlem in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, gestorben zu Löwen den 6. Mai 1475), der Richtung Roger's van der Weyden angehörig, hatte sich schon durch Tiefe und Kraft des Colorits und sorgfältige Ausführung der landschaftlichen Hintergründe seiner Bilder vor den übrigen Genossen der Schule ausgezeichnet. Den entscheidenden Schritt thaten jedoch Joachim

de Patenier (von Dinant gebürtig, gestorben 1524 zu Antwerpen) und Hendrik met de Blesse (Herri Bles), genannt Civetta, Patenier's Schüler (als solchen bezeichnet ihn van Mander Fol. 141), indem sie die religiösen Figuren zur kleinen Staffage ihrer kühn phantastischen Landschaften zusammenschrumpfen liefsen.

Sie und ihre Nachfolger nehmen den Gesichtspunkt aus der Vogelperspective wie ihre Vorgänger. Ihre Werke verraten mannigfache Naturstudien, aber ihre Compositionen sind phantastisch, weil sie ein möglichst grofses Stück Welt entrollen, den Horizont so fern, wie es nur die Märchen dichtende Einbildungskraft vermag, rücken wollen, wie es kaum der Ausblick von dem Gipfel eines hohen Berges bietet.

Die Deutschen waren nicht zurückgeblieben. Dürer überragt auch in der Landschaft alle anderen. In seinen Kupferstichen und Holzschnitten bildete er die Landschaft in grofsartiger Auffassung, zugleich aber mit der sorgfältigsten Behandlung des Einzelnen aus; die Kanone, vom Jahr 1518 (Bartsch 99), St. Eustachius (B. 57), St. Antonius (B. 58), die Nemesis (grofse Fortuna, B. 77), Ritter, Tod und Teufel (B. 98) unter den Kupferblättern, aus dem Leben Mariä der Besuch der h. Jungfrau bei Elisabeth, eine bewegte Gebirgslandschaft (B. 84), die Flucht nach Ägypten, ein phantasiereiches Märchenbild eines morgenländischen Waldes (B. 89) und andere seiner Holzschnitte beweisen dies. Einen noch höheren Begriff von Dürer als Landschaftsmaler geben seine Aquarelle und Handzeichnungen [1]), herrliche Studienblätter unmittelbar nach der Natur. Hier haben wir keine Veduten, deren hauptsächliches Verdienst in der möglichst genauen Abschrift des Gesehenen besteht, sondern mit echt künstlerischem Gefühl und ebenso grofser Treue aufgefafste Ansichten bestimmter Gegenden. Hier ist auch selbstverständlich der Horizont nicht zu hoch genommen wie bei den meisten gleichzeitigen Niederländern; von abenteuerlicher Phantastik findet sich keine Spur. Als fast vollendetes Bild be-

[1]) Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen herausgegeben von Dr. Friedrich Lippmann, Director des Königlichen Kupferstichcabinets zu Berlin. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung MDCCCLXXXIII, eine höchst dankenswerte Gabe; der Herausgeber bespricht mit lobenswerter Offenheit die — übrigens unvermeidlichen — Mängel der Reproduction einzelner Blätter, bei welchen Licht- und Farbendruck auf der Höhe des gegenwärtigen technisch Erreichbaren stehen.

wundernswert ist (Nr. 4) das von dem Künstler die „trotszichmüll" (Drahtziehmühle) benannte Blatt in Aquarell- und Deckfarben, eine reiche, von einem Flufs durchströmte Landschaft mit Gebäuden auf beiden Ufern und mit Baumgruppen, Dörfern und Kirchtürmen, im Hintergrund eine den Horizont begrenzende Bergkette. Was für scharfblickende Augen mufste der Künstler haben, um das geringste Detail auch in der Ferne so klar und bestimmt zu sehen, und welche sichere Hand, um alles ebenso wahr in trefflicher Harmonie, bei aller Mannigfaltigkeit der Localfarben in zarter Abtönung und dennoch kräftiger Gesamtwirkung wiederzugeben! Früher den Sammlungen J. D. Böhm und Posonyi-Hulot angehörig, wurde diese Perle 1877 für das Königliche Kupferstichcabinet zu Berlin erworben. — Nr. 14, die in Wasserfarben gemalte Ansicht eines hüglichten Thales, das durch eine von rechts nach dem Hintergrund sich ziehende Bergkette abgeschlossen wird, an deren Fufs eine kleine Ortschaft liegt, nennt Dr. Lippmann mit vollem Recht ein breites, höchst geistreiches Studium nach der Natur. Das Blatt, aus den Sammlungen Festetis, J. D. Böhm und Posonyi-Hulot, wurde ebenfalls für das Berliner Kupferstichcabinet 1877 angekauft. — Nicht minder bedeutend und wertvoll ist Nr. 90, im Besitze des Mr. John Malcolm of Poltalloch in London (aus der Sammlung Lawrence stammend), die Ansicht des Schlosses von Trient („trint"), eine zart aquarellierte Federzeichnung.

Die dem Königl. Kupferstichcabinet in Berlin angehörigen Nr. 43 und 44, Landschaftsstudien in Silberstift auf beiden Seiten desselben Blattes zeigen weder in der Zeichnung, noch in den Buchstaben der Überschriften „Baumburg (Ortenburg) 1514, Ramstein, Ortenburg, Kaltentall by stůckart 1.5.1.5." ganz entschieden die Art Dürer's, wenn auch eine gewisse Verwandtschaft damit nicht zu verkennen ist, auch sind sie nicht mit Dürer's Monogramm bezeichnet; sie werden daher wohl mit Recht „nach einer neuerlich aufgetauchten Meinung" dem Hans Baldung (Grien) zugeschrieben, welcher auch einige seiner Altarbilder mit schönen Landschaften geziert hat, so namentlich den Altarflügel, die Einsiedler S. Antonius und S. Paulus darstellend, in der Stadtbibliothek zu Colmar.

Wie Dürer's Einflufs auf Hans Baldung nicht zu leugnen ist, so wenig ist derselbe auf Joachim Patenier und Herri Bles zu verkennen. Mit ersterem war Dürer, wie die unten stehenden

Stellen aus seinem Tagebuche zeigen, näher befreundet, mit letzterem wahrscheinlich ebenfalls persönlich bekannt [1]).

Albrecht Altdorfer reicht nicht an sein Vorbild Dürer heran, indessen erfreut seine kleine Landschaft im Landauer Brüderhause zu Nürnberg, ein Tannenwald mit Gebirge im Hintergrund, durch lebendige Auffassung und kräftige Färbung. Kugler findet sogar, und Waagen bestätigt diese Ansicht, dafs Altdorfer „seinem niederländischen Zeitgenossen Patenier an Wahrheit der Form, an Frische des Grüns und an Kenntnis des Naturdetails beträchtlich überlegen erscheint.“ Dies zugegeben, darf man jedoch nicht vergessen, dafs Patenier noch der mittelalterlichen Richtung angehört. Bei Dürer sind beide Anschauungen vertreten, die mittelalterliche z. B. im Raub der Amymone (B. 71) und in der Nemesis (B. 77), auf welchen die seltsamen Landschaften auffallen, und die neue Richtung der treuen Naturauffassung, wie in der unvergleichlichen „trotszichmüll“. Wenn auch die Tannenwaldlandschaft Altdorfer's sich nicht der Wirklichkeit fern hält, so findet sich gerade auf seinem mit Recht wegen der liebevollen Ausführung bewunderten Hauptbild, der Schlacht bei Arbela (in der Münchener Pinakothek),

[1]) Reliquien S. 82: „Einmahl hat Meister Joachim mit mir gessen. Mehr sein Knecht (Geselle, Gehilfe) einmahl.“ — „Mehr hat mit mir Meister Joachims Knecht gegessen. Ich hab Meister Joachim für 1 fl. Kunst geschenckt darum das er mir sein Knecht und farb geliehen hat und sein Knecht hab ich für 3 Pfd. Kunst geschenckt.“ — S. 119: „Ich hab gessen mit dem Maister Arion (Adrian) der von Antorff Secretary, der hat mir geschenkt das klein gemahlt täffelein, das Maister Joachim gemacht hat, ist Loth mit den Töchtern.“ — S. 125: „Ich hab Maister Joachim mit dem Stefft Conterfet, und im sonst noch ein Angesicht mit dem Stefft gemacht.“ — S. 126: „Item am Sondag vor der Creuzwochen hat mich der Maister Joachim, der gut Landschafftmaler, auf sein Hochzeit geladen, und mir alle Ehr erbotten,“ etc. S. 132: „Dem Maister Joachim hab ich 4 Christophel auf grau Papier verhöcht.“ — In dem Verzeichnis der Gemälde des Königl. Museums zu Berlin v. 1883 erklärt Herr Dr. Scheibler, dafs „die gewöhnliche Annahme, Hendrik met de Blesse habe in Antwerpen und Mecheln gelebt, ohne urkundlichen Anhalt sei“. Das mag sein; es läfst sich gar vieles nicht urkundlich beweisen, was deshalb doch nicht als unglaublich verworfen werden kann. Die Vermutung, welche Murr und Campe aussprechen, dafs „der Maister Heinrich Maler“, bei welchem Dürer „zu Mechel zu Herberg gewest zum gulden Haupt“, Hendrik met de Blesse gewesen sei, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, und zwar um so mehr, da Dürer, wie wir sahen, in sehr freundlichem Verkehr mit Hendriks Lehrmeister Joachim Patenier und dessen Gehilfen während seines Aufenthaltes in Antwerpen gestanden hatte. Dürer zeichnete „Maister Heinrich Maler“, ein bartloses Gesicht, nach links gewendet, einen Hut auf dem Kopfe.

eine ganz der alten Märchenwelt angehörende, unermefsliche Landschaft, deren Horizont durch steil emporragende Felsen und das Meer begrenzt wird, so dafs sie naturgemäfs in dieser Ausdehnung nur von einem Luftballon aus zu überschauen wäre. Altdorfer's radierte Landschaften (B. 66—74), von welchen das Kupferstichcabinet des Städel'schen Kunst-Instituts leider nur die Nummern 70 und 74 besitzt, zeichnen sich, wenn auch nicht durch Kraft und Tiefe, so doch durch eine leichte und gewandte Behandlung aus; eine wunderliche Vorliebe für verkommene kahle Bäume fällt auf ihnen auf.

Betrachten wir nunmehr, welche Künstler aufser Philipp Uffenbach einen näheren Einflufs auf Adam Elsheimer während seiner Lehrjahre in Frankfurt gehabt haben mögen.

Unter den belgischen Malern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist hier vorzugsweise ein Meister zu nennen, der etwa acht Jahre vor Elsheimer's Geburt in Frankfurt a. M. eingewandert war und erst starb, nachdem Elsheimer schon seit einigen Jahren seine Vaterstadt verlassen hatte. Es ist dies der ältere Marten van Valckenborgh, geb. 1542 zu Mecheln, gest. in Frankfurt in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Er war der jüngere Bruder und vielleicht auch Schüler des durch Erfindungsgabe und sorgfältige, naturwahre Ausführung seiner Werke hochgeschätzten Landschafters Lucas van Valckenborgh. Hüsgen[1]) gedenkt einer Anzahl von Bildern des älteren Marten (sein Sohn, der jüngere Marten, war ebenfalls Maler), welche sich noch zu Ende des verflossenen Jahrhunderts in Frankfurt befanden. Er rühmt „unter andern eine Fastnachts-Lustbarkeit in einer Stadt auf öffentlichen Strasen bey der Nacht, mit einer unzähligen Menge wohl gruppirter mancherley Figuren; sodann den Sturm und Brand von Troja, auf welchem ebenfalls die erstaunliche Anzahl kleiner Figuren, und besonders die wohl gruppirte Familie des Aeneas und Anchises meisterhaft ordinirt sind", etc. Den letzteren Gegenstand malte auch Elsheimer in ähnlicher Weise, das Bild Elsheimer's gehörte früher der Mannheimer Galerie an und befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München.

Auf den kleinen Architekturbildern eines andern Niederländers, des älteren Hendrik van Steenwijck, der, geboren 1550 zu Steenwijck, sich um 1580 in Frankfurt niederliefs, nachdem er ein Jahr

[1]) Artistisches Magazin, S. 77.

zuvor Antwerpen verlassen hatte, konnte Elsheimer ein schon gut durchgeführtes Helldunkel, namentlich aber auch die malerisch verwertete Wirkung von Fackel- und Kerzenlicht in geschlossenen Räumen und eine tüchtige Luftperspective kennen lernen. Hendrik van Steenwijck der Vater starb 1603 oder 4 in Frankfurt.

In Rom fand Elsheimer einen Meister, welcher, auf der Höhe seiner Kunst angelangt, das Trefflichste in der Landschaft leistete. Unverkennbar wurde Elsheimer von der edlen Auffassung, der poetischen Stimmung und der harmonischen Beleuchtung in den späteren Werken des Paul Bril (geb. 1554 zu Antwerpen, gest. den 7. October 1626 in Rom) lebhaft ergriffen. Waagen hebt schon diese gemeinsamen Eigenschaften beider Meister bei Gelegenheit der schönen Waldgegend von Bril mit Staffage von Annibale Carracci „die Entenjagd“ (Louvre Nr. 67) hervor. Wohl mag Tizian auf Bril eingewirkt haben; sicher ist das Verhältnis Bril's zu Annibale Carracci umgekehrt: letzterer hat von dem ersteren gelernt, und Claude Gellée (le Lorrain) steht unter dem Einflusse beider, Bril's wie Elsheimer's.

Schnaase, dem ein feines Kunstgefühl eigen war, und dessen viele treffliche Beobachtungen immer höchst beachtens- und schätzenswert bleiben werden, insofern er nicht in ein philosophisches Spintisieren, in ein ästhetisches Construieren a priori verfallen ist, sagt [1]), und er ist wohl der erste, welcher die Bemerkung macht: „Wenn man eine Gegend durch ein verkleinerndes Glas sieht, erhält sie schon dadurch einen eigenthümlichen Reiz. Das Auge sieht ihre einzelnen Theile so vollständig, wie es nach der wirklichen Entfernung geschieht, und dennoch zeigen sich die Verhältnisse der Gröfse so, als ob die Gegenstände weit entlegener wären. Sie erscheinen daher in mehr als natürlicher Klarheit und Zierlichkeit. Ähnlich verhält es sich mit den Landschaften dieses Malers (Elsheimer's).“

Kugler, welchem nicht, wie Waagen glaubt, die Priorität dieser Bemerkung zukommt, führt in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei (1. Aufl. 1837) obigen Ausspruch Schnaase's an, indem er auch nur von einem verkleinernden Glase spricht.

Waagen [2]) geht jedoch einen Schritt weiter; er sagt nämlich: „Sehr glücklich ist der Ausdruck Kugler's, dafs sie (Elsheimer's

---

[1]) Niederländische Briefe, (1834), S. 26 und 27.

[2]) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, (1862), II, 330.

Landschaften) den Eindruck machen, als ob man die Natur durch eine Camera obscura sähe."

Es wäre allerdings nicht unmöglich, dafs Elsheimer die Camera obscura gekannt und sich ihrer bei seinen Studien bedient habe. Giambattista della Porta, geb. 1538 zu Neapel, gest. daselbst 1615, erfand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den genannten optischen Apparat, der früher vielfach zum Zeichnen benutzt wurde [1]). Er besteht aus einem Kasten, welcher oben eine Linse trägt, über der ein unter 45° geneigter Planspiegel aufgestellt ist, um das Licht der gegenüberliegenden Gegenstände auf die Linse zu werfen, welche ihrerseits ein reelles Bild auf dem Blatte des Zeichners hervorruft [2]).

Allein es ist nicht wohl denkbar, dafs der geniale Elsheimer sich eines so mechanisch geistlosen Hilfsmittels bedient, und nun gar bei seinen Studienausflügen mit sich geführt habe.

Passavant (1847) kommt auf einen anderen optischen Apparat und damit dem Wahrscheinlichen näher. Er sagt von Elsheimer (S. 51): „Seine naturgetreue Nachahmung geht selbst so weit, dafs mehrere seiner Landschaften wie wirklich im Hohlspiegel aufgefafst erscheinen."

Schon Leon Battista Alberti [3]) rät den Malern den Gebrauch des Spiegels an, um ein richtiges Urteil über ihre Bilder zu gewinnen und deren Mängel zu entdecken.

Ganz im gleichen Sinne empfiehlt Lionardo da Vinci dem Maler den Gebrauch des Planspiegels: . . . „Ich sage, du sollst bei deinem Malen einen flachen Spiegel bei der Hand haben und dein Werk des öfteren darin betrachten" u. s. w. In dem Abschnitt: „Wie der Spiegel der Lehrer des Malers ist" handelt er noch des weiteren davon [4]).

---

[1]) Vergl. Goethe's Wahlverwandtschaften, II. Teil, 10. Cap.

[2]) E. Gerland, Licht und Wärme. Leipzig 1883. S. 47 f.

[3]) Über den Gebrauch des Spiegels sagt er in seinem Werke Della Pittura: „E ti sarà veramente a conoscer questo un ottimo giudice lo specchio. E non so io in che modo le cose dipinte abbino una certa grazia nello specchio, perchè elle non abbino difetto. Oltra di questo è cosa maravigliosa, quanto ogni difetto nella Pittura apparisca più brutto nello specchio."

[4]) Libro di Pittura III, 407 . . . . „dico, che nel tuo dipingiere tu debbi tenere un'specchio piano, et spesso riguardarui dentro l'opera tua, la quale li fia ueduta per lo contrario et paratti di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi ch'altramente," ecc. III, 408. Come lo specchio è il maestro de pittori. „Quando tu uoi uedere, se la tua pittura tutta insieme ha

Descamps[1]) schreibt dem Gerard Dov (so bezeichnete der Künstler gewöhnlich seine Bilder, seltener mit Dou) wenn nicht die Erfindung, doch den Gebrauch eines ziemlich complicierten Apparats zu, wobei ein Hohlspiegel die Hauptrolle spielt. Aufserdem dafs die Anwendung dieses Geräts eine nicht ganz leichte ist, sind dazu ganz vorzüglich geschliffene Spiegel nötig, um ein scharfes Bild des zu malenden Gegenstandes zu erhalten. Befindet sich nämlich der Gegenstand zwischen Brennpunkt und Krümmungsmittelpunkt des Concavspiegels, so erhält man ein umgekehrtes und vergröfsertes Bild jenseits des Krümmungscentrums. Von einem jenseits des Krümmungsmittelpunkts befindlichen Gegenstand entsteht zwischen Brennpunkt und Centrum ein umgekehrtes verkleinertes Bild, welches zu malerischen Zwecken, um dasselbe aufrecht zu bringen, von einem Planspiegel aufgefangen werden mufs, wodurch es an Schärfe verliert. Descamps mag wohl irrtümlich „miroir concave“ statt miroir convexe gesetzt haben; berichtigend sagt Fiorillo (III, S. 152), dafs Dov „sich des Mittels bediente, seine Modelle durch einen convexen Spiegel anzusehen“.

Im Folgenden scheint Roger de Piles ebenfalls von dem Convexspiegel zu reden[2]): „Bey dieser Gelegenheit will ich den Versuch mit dem Hohlspiegel anführen, welcher es, in Ansehung des ein-

---

conformita co'la cosa ritratta di naturale, habbi un specchio et faui dentro specchiare la cosa uiua, et parangona la cosa specchiata co'la tua pittura e considera bene, se'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformita insieme,“ ecc. ecc.

[1]) Tome second, p. 218 & 219: „Je ne scais si ce n'est pas à lui à qui l'on doit une invention assez ingénieuse, mais sujette pourtant à quelques inconvénients, de réduire en un petit espace de grands objets: Il se servoit d'une espece d'écran sur son pied, dans lequel il avoit pratiqué & encadré un miroir concave à la hauteur de sa vue, quand il étoit assis. Cet écran étoit une sorte de cloison entre l'objet a représenter & lui: Cet objet se traçoit en petit dans ce verre concave, et le Peintre n'avoit plus à en imiter que le trait & la couleur.

Sa composition étant disposée, il portoit sur sa toile, divisée en plusieurs quarreaux égaux entr'eux, les objets dont il avoit besoin: Cette division étoit répétée avec des fils sur un petit chassis qui étoit de la grandeur de la circonférence du verre concave; de façon que lorsqu'il attachoit le chassis sur le verre, ce chassis représentoit un quarré inscrit dans un cercle,“ etc.

[2]) Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen (Cours de Peinture par principes, 1708). Aus dem Französischen des Hrn. Roger von Piles übersetzt. Leipzig. Verlegts Johann Gottfried Dyck. 1760.

fachen Gegenstands bey dem Sehen, der Natur noch zuvor thut. Alle Vorwürfe, die man da sieht, machen nur einen Anblick und ein Ganzes, welches angenehmer ist, als es eben diese Vorwürfe in einem ordentlichen Spiegel, ja ich getraue mir zu sagen, in der Natur selbst nicht machen würden. (Ich nehme an, der Hohlspiegel sey von einer mäfsigen Gröfse, nicht aber von der Gattung, welche die Gestalt der Dinge allzu sehr vermindern, damit sie den Theil eines kleinen Umfanges ausmachen können.) Im Vorbeygehen will ich noch erinnern, dafs man diese Art Spiegel, die ziemlich selten worden sind, bey besonderen Vorwürfen so wohl, als bey dem allgemeinen Ganzen, mit Nutzen zu Rathe ziehen könnte."

Vasari erzählt von Francesco Mazzuoli (Parmigianino), dafs dieser sein Selbstporträt auf den Abschnitt einer hölzernen Kugel malte, genau so wie er es in einem convexen Spiegel erblickte, einem Barbierspiegel, denn damals gebrauchte man bei dem Rasieren nicht die concaven, sondern die convexen Spiegel[1]).

Convexe Spiegel waren noch im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland vielfach im Gebrauche statt der teuerern ebenen Spiegel („der Crystallinen Spiegel, die von Muran kommen"). Garzoni bringt folgende Nachricht: „Die gemeine schlechte Spiegel, so in Teutschland vnter dem gemeinen Mann bräuchlich, erfordern nicht so grosse Mühe vnd Fleifs, dann wann die gläserne Kugel

---

[1]) Oltra ciò, per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrare se stesso, guardandosi in uno specchio di barbieri, di que' mezzotondi: nel che fare vedendo quelle bizzarrie che fa la ritondità dello specchio nel girare che fanno le travi de'palchi, che torcono, e le porte e tutti gli edifizj che sfuggono stranamente, gli venne voglia di contraffare per suo capriccio ogni cosa. Là onde fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda, e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso tanto simile al naturale, che non si potrebbe stimare nè credere: e perchè tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono; vi fece una mano che disegnava, un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella, che pareva verimissima. E perchè Francesco era di bellissima aria, ed aveva il volto e l'aspetto grazioso molto, e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina: anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto; essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di reflessione, l'ombre ed i lumi si proprj e veri, che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno." — Vasari, ed. Felice Le Monnier 1853, vol. IX, p. 123.

gemacht, so tragen die Glaſsarbeiter durch die Röhr eine Mixtur darein von Bley, Zinn, Fewerstein, Silber vnd Weinstein, wenden die Kugel umbher, daſs sich die Materia vberall wol anhänge: das vbrige thun sie widerumb herauſs, vnd schneiden sie hernach zu runden Stücken, so seynd es die runde vnnd erhabene Teutsche Spiegelein"[1]).

Im Altertum bediente man sich hauptsächlich der Handspiegel von blankpoliertem Metall, aus einer Composition von Zinn und Kupfer, später aus feinem Silber verfertigt. Plinius[2]) erwähnt jedoch auch die Spiegel aus schwarzem Obsidian, einem Lavaglas, welches durch vulkanische Hitze aus Kieselsäure, Thonerde, Alkalien, Eisen, Kalk und Magnesia zusammengeschmolzen ist, und das die Alten von vulkanischen Inseln, namentlich Melos, Santorin und den Liparen herholten.

Hier handelt es sich ganz besonders um den sogenannten Malerspiegel, den convexen, auf der Rückseite geschwärzten Spiegel. Die zwei Bilder, welche dieser zeigt, beeinträchtigen einander so wenig, wie die unseres gebräuchlichen ebenen Spiegels, der auf der Rückseite mit Zinnfolie oder einer dünnen Silberschicht belegt ist, da sie zusammenfallen, wenn man, wie gewöhnlich, senkrecht hineinsieht. Ist der convexe Spiegel aus schwarzem Glas verfertigt, so zeigt er selbstverständlich nur ein einfaches Bild, auch wenn man in schiefer Richtung hineinblickt.

Die Wirkung des Malerspiegels, auch Reisespiegel genannt, hat vielfach Bewunderung erregt. Die Landschaft erscheint darin verkleinert, aber scharf, deutlich und zierlich, und zwar in einer scheinbar weiteren Entfernung; die Beleuchtung ist dunkler wie in der Natur selbst, jedoch in einer magischen Harmonie, in der jedes grelle Licht gedämpft ist, über das Ganze verbreitet. Die Localfarben, z. B. die des Laubes der Bäume, zeigen sich in einer eigentümlichen Tiefe; alle Erscheinungen, selbst lebhaft gefärbte Gewänder, sind wie von einem mildernden zarten Hauch umflossen, so daſs nirgends ein Blendendes und Störendes auf das Auge eindringt.

Alle diese Eigenschaften finden sich in Elsheimer's Gemälden, besonders aber in seinen Landschaften in hohem Grade vereinigt,

[1]) Thomae Garzoni Piazza universale: oder Allgemeiner Schawplatz aller Künst, Professionen vnd Handtwercken. Zu Franckfurt am Mayn. In Verlag Matthaei Meriani. Im Jahr MDCXLI (4°) S. 1028.

[2]) Hist. nat. lib. XXXVI, 26.

und es ist daher wohl anzunehmen, dafs Elsheimer dieses Hilfsmittel gekannt, jedenfalls aber nicht als sklavischer Copist, sondern mit der ihm angeborenen Selbständigkeit und dem ihm ganz besonders eigenen feinen Farbensinn benutzt hat. Hier fand er die gemäfsigte Beleuchtung des Helldunkels, die sich zwischen Weifs, dem höchsten dem Künstler auf seiner Palette zu gebote stehenden Licht, und Schwarz, dem dunkelsten Schatten, bewegen mufs, und welche in ihrer tiefen Sättigung gerade Luft, Himmel, Wasserspiegel u. s. w. um so klarer und leuchtender erscheinen läfst. Ein Meister wie Elsheimer, welchen gewifs die schwierigen Probleme des Helldunkels und der Farbenharmonie genugsam beschäftigt haben, verschmähte nicht ein Vorbild, das ihm die Natur selbst in dem Spiegel eines ruhigen Baches, eines Weihers bot, der bei richtiger Beleuchtung in seinem Widerschein ein eben so weich harmonisch gefärbtes Bild zeigt, und das er überall, auch wo sich kein Wasserspiegel vorfand, verkleinert in seinem schwarzen Glasspiegel auffangen konnte.

Dafs der Maler-, Prospect- oder Reisespiegel schon lange geschätzt wurde, bezeugen folgende zu seinem Lobe gedichtete Epigramme:

Hic ars naturae non filia, Diva videtur,
Quae speculo mire cuncta creata creat.

*

A speculo non hic simulatrix umbra resultat;
Matris naturae pulcrior ecce soror!

*

Auch der bekannte Epigrammatiker J. C. Friedrich Haug (geb. 9. März 1761, gest. 30. Januar 1829) hat folgendes Sinngedicht verfafst, das mit dem Datum „Stuttgart, den 11. September 1805“ unterzeichnet ist:

Ein kleiner Reisespiegel nur!
Doch wunderbar
Stellt er die Schönheit der Natur
Euch schöner dar.

* * *

Elsheimer's harmonisches Colorit, die Tiefe und der Reiz seiner Localfarben beruhen aber aufserdem noch auf seiner instinctiven Verwendung der Contrastfarben, deren Wirkung er offenbar erfahrungsmäfsig erprobt hatte, selbstverständlich, ohne die Theorie derselben zu kennen. Jede Farbe wird nämlich in

gröfster Sättigung empfunden, wenn die umgebende Netzhaut des Auges von einem complementärfarbigen[1]) Eindruck getroffen wird. So wirkt auf Elsheimer's Landschaften häufig Purpur, als Farbe des gröfsten Gegensatzes zu dem Grün der Bäume, auf letzteres, indem es seine Sättigung mächtig hervortreten läfst, ohne seinen Farbenton zu verändern; Rot dagegen würde dem Grün einen Stich ins Bläuliche geben, oder, ist das Grün des Hintergrundes überwiegend, so wird das Rot etwas in Purpur verändert erscheinen. Ein in der Nähe angebrachtes Weifs stimmt den Purpur leuchtender, aber auch heiterer, ohne ihm seine Sättigung zu nehmen, was durch Mischung beider Farben geschehen würde.

So schuf Elsheimer auf seinen Kupferplatten die Heiterkeit des Morgens. Ein leuchtender Purpur vermischt sich mit dem Blau und dem Azur der verschieden zart abgetönten Ferne und Luft und unterbricht die weifs und gelb gemischten Streifen der feuchten Tiefen im Mittel- und Vordergrunde. Die Sonne, welche die Dünste der Atmosphäre in die Höhe gezogen hat, beginnt ihre Macht zu entfalten; ihr wirksames Licht durchdringt im Mittelpunkte des Bildes die Öffnungen und die Pfade der waldigen Höhen, deren Laubkronen in tiefsaftigem Grün schimmern. Diesseits dieses Mittelpunktes glänzt ein Flufs in entschiedenerem Azur, und die Heiterkeit des Himmels spiegelt sich in seiner klaren Flut. Der Wiederschein der Bäume, welchen stellenweise Schilfinselchen verdecken, dient dazu, die Farben der Oberfläche des Wassers zu brechen: alles trägt dazu bei, die Abwechselung in Harmonie zu bringen, die Einheit der Gesamtwirkung herzustellen.

In ähnlicher Weise hat schon Hagedorn in seinen „Betrachtungen über die Mahlerei (1762)" die Vorzüge Elsheimer'scher Landschaften geschildert[2]).

Fast alle Kunstschriftsteller älterer und neuerer Zeit zollen Elsheimer die wohlverdiente Anerkennung. Th. Thoré (pseudonym W. Bürger), der in der französischen Kunstkritik durch sein eingehendes Studium der holländischen Malerei sich hervorthat, ist in seinem Enthusiasmus zu einseitig, um nicht ungerecht gegen

[1]) Die Complementärfarben werden auch Contrastfarben genannt. (W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 2. Aufl. Leipzig 1882. I, S. 442.)

[2]) Mir liegt die Übersetzung ins Französische vor: „Réflexions sur la Peinture par M. de Hagedorn, traduites de l'allemand par M. Huber. A Leipzig, chez Gaspar Fritsch. M.DCC.LXXV." Tome I, p. 353.

bedeutende Künstler anderer Nationen zu sein. Ludwig XIV. machte seiner Abneigung gegen niederländische Bilder Luft durch den Ausruf: „Qu'on m'ôte ces magots!" — Bürger verfällt in das entgegengesetzte Extrem. Dieser Franzose mit der deutschen Maske, welcher Rubens einen halb italienisierten Flamänder nennt, der unter Besiegten und Sklaven gemalt habe [1]), und sich in unverständigem Spott über Raphael's Schule von Athen gefällt [2]), spricht auch das grofse Wort gelassen aus: „Elsheimer war nie ein grofser Künstler" [3]). Wenn das grofse Format den grofsen Künstler ausmacht, dann hat Bürger freilich recht.

W. Bode's Verdienst ist es, die hohe künstlerische Bedeutung Elsheimer's klarer als seine kunstschriftstellerischen Vorgänger erkannt und hervorgehoben und namentlich durch eine eingehende Besprechung der Kunstweise und der Bilder des Meisters in das rechte Licht gesetzt zu haben. Dieser Teil der Bode'schen Monographie verdient alle Anerkennung, abgesehen von dem Eifer vergleichender Kunstkritik, eine gar zu grofse Anzahl von Künstlern mit Elsheimer in Ascendenz und Descendenz für verwandt halten zu wollen, so dafs man mit Goethe fragen möchte:

„Was ist denn an dem ganzen Wicht
Original zu nennen?"

Leicht wäre es, die Zahl der Ahnherren, Agnaten und Cognaten Elsheimer's zu vermehren, wie denn z. B. manche seiner mit der Feder skizzierten Costümfiguren an Callot erinnern. Aber selbst die Behauptung, dafs Elsheimer von Caravaggio sich habe bestimmen lassen, geht viel zu weit; es war vielmehr nur ein Zusammentreffen des deutschen Künstlers mit dem Italiener, nicht einmal ein zufälliges, sondern ein notwendiges, unbewufstes und unwillkürliches, weil das Helldunkel und die Neigung zum Realismus, nachdem der Idealismus in der Manier verkommen war, in der Zeit, ich möchte sagen, in der Luft lagen und mit ihr eingeatmet

---

[1]) Musées de la Hollande I, p. 23: „Rubens, le Flamand semi-italianisé"; p. 321: „Rubens était chez des vaincus et des esclaves."

[2]) Ebendaselbst p. 203.

[3]) Musées de la Hollande II, p. 349: „Adam Elzheimer, quel peintre singulier! Cet Allemand, établi à Rome, et qui n'appartient à aucune école, à aucun système, et qui ne fut jamais un grand artiste, eut pourtant de l'influence sur les plus grands maîtres," etc.

wurden. Wenn Elsheimer in einigen wenigen Bildern durch helle Lichter und breite Schattenmassen an Caravaggio erinnert, so ist er diesem geradezu entgegengesetzt in der Wahl der Stoffe und dem ruhigen Schönheitssinn, der in seinen Darstellungen waltet, während bei Caravaggio nur zu oft eine finstere Energie der Leidenschaft sich vordrängt, die bis zum Gewaltthätigen und Abschreckenden, ja bis zum Rohen und Gemeinen sich steigert, und diese Richtung mufste den ästhetisch feinfühlenden und sinnigen Elsheimer geradezu abstofsen.

Elsheimer hat die damalige Lebensluft eingeatmet, er hat auch die grofsen Meister studiert, keine Frage, aber er bleibt immer vor allem er selbst; er ist kein Eklektiker, wie aus der ihm aufgehalsten Verwandtschaft geschlossen werden könnte, noch viel weniger aber ein Manierist.

Gerade Elsheimer's Originalität ist selbst W. Bürger (Th. Thoré) im Widerspruch zu seiner oberflächlichen Geringschätzung des Meisters zuzugestehen gezwungen[1]), und wie hätte der Adam von Frankfurt einen so unbestreitbaren Einflufs auf Rubens und Rembrandt, auf die in die flämische und in die holländische Richtung sich scheidende niederländische Kunst ausüben können, ohne selbst ein bedeutender Künstler zu sein, da er doch viel zu sehr in sich gekehrt und zu bescheiden war, um nach Autorität über andere zu streben!

Zwei Werke der höchsten italienischen Kunstblüte machten offenbar den tiefsten Eindruck auf Elsheimer: „die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnis“ von Raphael und „die Nacht“ von Correggio; sie waren entscheidend für seine Entwickelung. In dem ersten Bilde fand er die mehrfache künstliche Beleuchtung und das malerische Princip entschiedener durchgeführt als in den übrigen Fresken Raphael's, in dem zweiten das Helldunkel und die zauberhafte Lichtwirkung. Zweifellos sah Elsheimer das Gemälde Correggio's noch in der Kirche San Prospero zu Reggio, aus der es erst 1640 auf Befehl des Herzogs Francesco I. von Modena heimlich entführt wurde. In Rom hatte er volle Mufse

---

[1]) Musées de la Hollande II, p. 350: „Il a de l'originalité vraiment, ce Romain de Francfort; il a une certaine fierté dans ses petites figures, une couleur puissante et de l'effet. Oui, Rembrandt avait vu sans doute des peintures d'Elzheimer comme celle qui est au musée de Rotterdam: le Christ dans le Jardin des Oliviers“ etc.

und Gelegenheit, Raphael's Frescobild im Vatican zu studieren; ja er behandelte denselben Gegenstand nach seiner Weise [1]).

Wie mächtig die beiden Werke der grofsen Meister seine Phantasie bewegten, beweist, dafs er auf seinem Bildchen, „die Geburt Christi“ in der Galerie Czernin zu Wien die Composition Correggio's nachahmte, den Lichteffect beider Bilder jedoch zu combinieren versuchte, indem er wie auf der „Nacht“ das Hauptlicht von dem Kinde ausgehen, aber wie auf der „Befreiung Petri“ aufser dem strahlenden Engel auch noch Fackelbeleuchtung und Mondschein anbrachte.

Die ersten Versuche Elsheimer's sind ungeachtet der ihnen anhaftenden Mängel, welche das junge, sich erst zurechtzufinden eifrige Talent selbstverständlich noch nicht vermeiden konnte, und vielleicht gerade wegen dieser Mängel in vieler Hinsicht merkwürdig und lassen nichtsdestoweniger den künftigen Meister ahnen.

Seine früheste Jugendarbeit [2]) ist eine Ansicht von Frankfurt, vom Sachsenhäuser Berg aufgenommen; am äufsersten Ende rechts erhebt sich der Dom mit dem Pfarrturm. Die Behandlung ist noch keine freie, ihre Mittel beherrschende; die Luftperspective ist verfehlt, das Bild geht nicht auseinander. Die beiden Mainufer lassen sich nicht von einander unterscheiden, zumal da man den Flufs nicht sieht, weil er für den Augenpunkt, von welchem aus die Ansicht aufgenommen ist, zu tief fliefst. Im Vordergrund ist das Laub der auf einem Hügel stehenden grofsen Bäume mit ungemeinem Fleifse, aber kleinlich und ängstlich gearbeitet; die Kronen sind flach und runden sich nicht ab. Besser ist ihm eine tiefer stehende Reihe von Bäumen gelungen, welche schon seine „ganz eigene kugelförmige Manier“, wie Hüsgen sich ausdrückt, zeigen, Von einer Abstufung in Tönen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, wie sie die alten Niederländer zeigen, ist hier keine Spur zu finden. Der Hintergrund ist viel zu kräftig, z. B. der Taunus tief blau wie ein italienisches Gebirge, aber trotzdessen ist die für ein gewöhnliches Auge in solcher Entfernung nicht sichtbare Bewaldung der Berge angegeben. Immerhin hat das auf Holz gemalte Bildchen einen eigentümlichen Reiz.

Ein anderes sehr kleines ovalrundes, ebenfalls auf Holz ge-

---

[1]) In der Galerie des Museums der bildenden Künste in Stuttgart.

[2]) Prehn'sches Cabinet im städt. Museum zu Frankfurt a. M.

maltes Bildchen, auch eine frühe Jugendarbeit Elsheimer's, die aber doch schon einen bedeutenden Fortschritt in der freieren Behandlung zeigt, stellt eine hügelichte Landschaft vor, die von einem Flüfschen durchströmt wird. Links im Schatten eines Gebüsches sitzt ein Satyr und bläst auf seiner Rohrflöte; vor ihm auf dem Rasen tanzen zwei Satyrkinder. Das jenseitige Ufer erhebt sich in waldigen Hügeln; der ein wenig harte Baumschlag zeigt wieder die kugelförmigen Kronen.

Die Frankfurter städtische Galerie besitzt noch ein hübsches Bild in der Art Elsheimer's, welches aus der ehemaligen Daems'schen Sammlung herrührt. Es ist dies eine sehr fein und sorfältig auf Holz gemalte Landschaft von schönem, zartem Colorit und poetischer Composition, eine von einem Flufs durchströmte felsige, bewachsene Gegend, zu deren beiden Seiten herrliche Baumgruppen emporragen. Zur Linken sitzt Mercur vor Argus und schläfert den wachsamen Hüter durch sein Flötenspiel ein. Tiefer unten rechts sieht man auf einer Wiese die in eine weifse Kuh verwandelte Io. Das Bild zeigt eine zu weit vorgeschrittene Technik, als dafs es für eine Jugendarbeit Elsheimer's gelten könnte, andererseits fehlt ihm trotz der sorgfältigen Ausführung die feine Luftperspective und die Tiefe und Weichheit der Elsheimer'schen Farbengebung, so dafs es wohl das Werk eines der zahlreichen geschickten Nachahmer des Meisters sein möchte.

Das Städel'sche Kunst-Institut zu Frankfurt a. M. ist so glücklich, zwei schöne, ganz unversehrte Bilder aus verschiedenen Perioden des Meisters, und zwar von nicht gewöhnlicher Gröfse, zu besitzen. Das erste (Nr. 337 des Verzeichnisses), „dem Apostel Paulus und seinem Gefährten Barnabas, welche in Lystra, einer Stadt in Lykaonien, für Götter gehalten werden, soll ein Stier geopfert werden (Apostelgesch. XIV, 8 – 18)“, auf Kupfer, ist 0,34 hoch, 0,18 breit. Aus der Sammlung van Heemskerk im Haag (versteigert im October 1765) ging es in das Cabinet von J. H. G. Lausberg in Frankfurt und aus diesem, als es im März 1815 unter den Hammer kam, in den Besitz des Buchhändlers Friedrich Wilmans über. Auf der Versteigerung Wilmans erwarb es 1839 das Städel'sche Kunst-Institut für 925 Gulden. Dieses figurenreiche Bild von realistischer Auffassung und Zeichnung wirkt durch die leuchtende Kraft seiner noch durch keinen allgemeinen Ton temperierten Localfarben und wird daher von Elsheimer bald nach seiner Ankunft in Rom ausgeführt worden sein.

Das zweite Bild, Nr. 338, ebenfalls auf Kupfer, 0,19 hoch, 0,27 breit, gekauft von J. F. Morgenstern für 660 Gulden, stellt Bacchus als Kind mit den nysischen Nymphen dar. Es ist ebenfalls noch in hellen Tönen gehalten, aber von besonders zart verschmolzener Ausführung und gehört daher der Übergangsperiode des Meisters zu den späteren, miniaturartig ausgeführten Bildern an. In einer Waldgegend von zierlicher und zugleich naturwahrer Zeichnung und frischer angenehmer Färbuug, in welcher ein lichtes Grün vorherrscht, steht der kleine Dionysos, welchen im geheimen seine Tante Ino in der Wiege erzogen hatte, mit seinen Pflegerinnen, den Nymphen des quellenreichen Waldgebirges Nysa. Die Landschaft ist trotz ihrer miniaturartigen Ausführung von bedeutender, höchst poesievoller Wirkung. Den Stoff der Staffage entnahm Elsheimer den von ihm gern benutzten Metamorphosen des Ovid (lib. III, 313—315):

„Furtim illum primis Ino matertera cunis
Educat: inde datum Nymphae Nyseïdes antris
Occuluere suis, lactisque alimenta dedere.“

Ebenso tadellos erhalten ist ein vortreffliches Bildchen auf Kupfer, der Unterlage, welche der Künstler für seine kleinen, den Emailgemälden durch ihre zarte Verschmelzung ähnlichen Darstellungen vorzugsweise wählte. Es ist dies Nr. 55 der Gemäldesammlung im K. Schlosse zu Aschaffenburg, eine Perle, welche bis jetzt wenig beachtet wurde und auf die Bode mit Recht aufmerksam macht. Zur Linken des Beschauers wandert Christus mit Kleophas, dem Bruder seines Pflegevaters Joseph, und dem andern ungenannten Jünger nach dem Flecken Emmahus, welcher zwischen zwei Seen in einer hügelichten, frisch grünenden Landschaft liegt. Das Abendlicht erhellt den Horizont und scheint in dem einen der Wasserspiegel wieder. Zeichnung und Farbengebung sind von sorgfältigster Vollendung in diesem liebenswürdigen Miniaturbildchen, welches leider sehr ungünstig für den Beschauer hängt.

Die beschriebenen beiden Jugendbilder Elsheimer's beweisen, dafs er damit begonnen hat, seine Bilder in sehr kleinem Umfang zu componieren und auszuführen, einem Mafsstab, zu dem er später zurückkehrte, nachdem er sich auch in mehr oder weniger grofsen Gemälden versucht hatte. In der kleinen Waldlandschaft mit dem Satyr und den tanzenden Satyrkindern ist schon das antik-mytho-

logische und idyllische Element vorhanden, das auch später seine poetische Erfindungsgabe so vielfach beschäftigte, auf welches er aber keineswegs erst in Rom hingewiesen wurde. Dafs Elsheimer schon in früher Jugend mit den Metamorphosen des Ovid vertraut war, ist mehr als wahrscheinlich.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren schon Ausgaben der sämtlichen Werke des Ovid, wie auch der Metamorphosen allein gedruckt worden; ja schon um 1210 hatte Albrecht von Halberstadt die Metamorphosen deutsch umgedichtet, und diese Umdichtung war von Jörg Wickram neu bearbeitet und zuerst 1545, dann 1581 gedruckt worden. Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts war der Sinn für die deutsche Heldendichtung aus dem Volke geschwunden; die alte Volks- und Kunstpoesie war längst abgeblüht, wenn auch die Stoffe derselben teilweise noch in den sogenannten Volksbüchern fortlebten, welche namentlich von den Frankfurter Buchdruckern Hermann Gülfferich und Weigand Han auf Messen und Jahrmärkten unter dem gemeinen Volke verbreitet wurden. Die höheren Stände verschmähten sie, von den Gelehrten wurden sie verachtet; wohl mögen sie noch hier und da in den bürgerlichen Familien Eingang gefunden haben, ohne jedoch ihrem Werte nach geschätzt zu werden. Somit war auch für die Kunst der reiche Stoff der einheimischen Sagen- und Märchenpoesie verloren gegangen und wurde nur in Holzschnitten zur Illustration der Volksbücher verwertet.

Um 1560 trat nun vollends eine Reaction gegen die deutsche Anschauung und Dichtung ein, hervorgerufen durch die neulateinische Classicität, welche, beim Lichte besehen, nur den Namen einer Barock-Renaissance des römischen Schrifttums verdient. Das Eindringen der Jesuiten und die Herrschaft erst der französischen, dann der spanischen Mode vollendeten den Sieg der fremden Gedanken- und Formenwelt.

Frankfurt war damals das Emporium des deutschen Verlags und Buchhandels, und der Beherrscher dieses Emporiums war Sigmund Feyerabend. Aus dem „Umsatz in der Fastenmesse 1565 und Herbstmesse 1566“ [1]) geht deutlich hervor, welche Bücher damals am meisten abgesetzt wurden, folglich die gelesensten waren: die Bibel und — Ovid, nämlich:

---

[1]) Sigmund Feyerabend von H. Pallmann S. 134 (Beilage V b).

	Preis			Anzahl der Exemplare	
	fl.	bz.	kr.	Fastenmesse 1565	Herbstmesse 1566
Biblia, lat.	2	2	—		40
„ Median	3	—	—	222	40
„ „ colorirt	8	—	—	16	6
„ „ „ u. gebdn. . . .	14	—	—	1	
„ gespalten	1	5	—	119	54
„ der Newen	2	11	1	111	115
Ovidius, cplt.	—	6	—	119	123
„ übersetzt von Posthius . . .	—	3	—	92	38
„ „ „ Spreng	—	3	—	85	43
„ lat. 8⁰	—	3	—	3	38
„ deutsch	—	3	—	146	
„ 4⁰	—	3	—	80	94
„ Abbildungen	—	3	—	37	

In der im „Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels“ von Heinrich Pallmann veröffentlichten „Copey oder Abschrift Des Registers Fasten Mes A⁰ 1565 von Sigmund Feirabendt“ ist die Anzahl von abgesetzten Exemplaren des Ovid folgendermaſsen angegeben: „Ovidius complett 119, deutsch 140, Abbildungen 4⁰ 101, übersetzt von Posthius 98, übersetzt von Spreng 79, lateinisch 8vo 23.“

Von den mit Holzschnitten von Vergil Solis gezierten Metamorphosen erschienen von 1563 bis 1587 drei lateinische und vier deutsche Ausgaben bei Sigmund Feyerabend. Die von 1581 nennt ihn allein als Verleger, die anderen gab er im Verein mit G. Corvinus (Rabe) und W. Galli (Han) Erben, die von 1587, eine lateinische, mit Heinrich Thack (Tack, Dackh) und Peter Fischer heraus, der späteren, bei anderen, zum Teil auswärtigen Verlegern herausgekommenen nicht zu denken. Überdies wurden diese Holzschnitte abgedruckt mit deutschen erklärenden Reimen von Johann Posthius im Verlag von G. Corvinus, Sigmund Feyerabend und und W. Galli Erben 1569, und unter dem Titel „Picta Poesis Ovidiana. Thesaurus propemodum omnium fabularum poeticarum

etc. ex recensione Nicolai Reysneri. Impressum Francoforti ad Moenum, per Johannem Spies, impensis Sigismundi Feyerabendij. M.D.LXXX. 8°.

In Italien konnte Elsheimer die Metamorphosen übersetzt vorfinden unter dem Titel: Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giouanni Andrea dell'Anguillara in ottaua rima etc. Di nuouo dal proprio auttore riuedute, & corrette; con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi. In Venetia appresso Francesco de' Franceschi Senese. MDLXIII.

Aber nicht blofs die der Idylle sich nähernden Stoffe der griechisch-römischen Mythologie beschäftigten ihn; der Roman aus der Zeit der Gefangenschaft der Juden zu Ninive, das Buch Tobias, regte ihn ebenfalls zu den liebenswürdigsten Darstellungen an. Auch in diesen Compositionen, wie in einigen dem Neuen Testament entnommenen, in der Flucht nach Ägypten und anderen, waltet ein eigentümlich poetischer Hauch, ein Zug innigen Gemütslebens. In dem melancholischen, dem Gedränge und Gepränge des geräuschvollen Marktes des Lebens abgekehrten Wesen des Künstlers lag die Neigung zur Darstellung eines in sich befriedigten Daseins, und darum vermochte er auch den tiefen Frieden der einsamen Natur so ergreifend seinen Bildern einzuhauchen. Das Gewaltthätige und Heroische befindet sich zwar nicht ganz aufserhalb seines Ideenkreises, ist aber nur durch weibliche Figuren, durch Jael und Judith, vertreten.

Wie uns in Philemon und Baucis ein von Ehrgeiz und Leidenschaft ungetrübtes, seinem friedlichen Ende sich zuneigendes Leben vorgeführt wird, welches sich vor der Welt in dem Bewufstsein abgeschlossen hat, dafs der Mensch nur in seinem beruhigten Innern sein Glück finden kann, so durchwebt gleichfalls seine Compositionen zum Buch Tobias ein inniges Gefühl der Beruhigung, dafs der Schutz des Engels den unschuldigen Jüngling, der nicht in seinem Begleiter den Abgesandten des Herrn ahnt, auf der gefahrvollen Wanderung zum glücklichen Ziele führen werde. Als der Meister die Flucht nach Ägypten[1]) und die Befreiung

---

[1]) Herodes ist ein Feind; der Joseph der Verstand,
Dem macht Gott die Gefahr im Traum (im Geist) bekannt.
Die Welt ist Bethlehem, Ägypten Einsamkeit:
Fleuch, meine Seele! Fleuch, sonst stirbest du vor Leid.
Angelus Silesius.

Petri [1]) malte, mochte er vielleicht an seine eigene Errettung aus Drangsalen des Lebens denken.

Selbstverständlich stimmt Elsheimer nirgends in die groteske Laune Breughel's [2]) oder David Teniers' des jüngeren ein; sein feiner Geschmack fand keinen Gefallen an der Darstellung von Teufelsfratzen, wozu ihm das Buch Tobias wohl hätte Veranlassung geben können. Dafs jedoch dem als schwermütig, ja trübsinnig geschilderten Künstler auch ein schalkhafter Humor eigen war, wurde von allen Biographen übersehen; Goethe fand ihn mit genialem Blick in dem Kupferstiche Goudt's nach Elsheimer's Bild „Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis“ heraus, und drückte sein inniges Wohlgefallen daran folgendermafsen aus: „In dem Stücke von Goudt nach Elsheimer, Philemon und Baucis, hat sich Jupiter auf einen Grofsvaterstuhl niedergelassen, Mercur ruht auf einem niedern Lager aus, Wirt und Wirtin sind nach ihrer Art beschäftigt, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Mercur's Beihilfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr wert ist als ein ganzes Zeughaus wahrhaft antiker Nachttöpfe, so will ich alles Denken, Trachten und Schreiben aufgeben“ [3]).

Das Bildchen welches die Aufmerksamkeit des Vaters der Götter und Menschen auf sich gezogen hat, ist von einem viereckigen Rahmen eingefafst, welcher plastisch Lorbeerblätter nachahmt, und enthält die Scene, wie der rechts stehende Mercur dem auf dem Boden liegenden Argus den Kopf abgeschnitten hat; links steht Jupiter selbst und weidet sich an diesem Schauspiel.

Auch auf dem „Contento“ genannten Bilde sind die mannig-

---

[1]) Es ist richtig, dafs man nicht jedem beliebigen Bild einen geheimen symbolischen Gedanken unterschieben und sich in den meisten Fällen an dem genügen lassen soll, was das Bild selbst als malerische Idee bietet, allein selbst die gröfsten Künstler haben geradezu Tendenzbilder gemacht, wie z. B. Raphael die Befreiung Petri im Vatican zum Andenken an die Erlösung Leo's X. aus der französischen Gefangenschaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) gemalt hat.

[2]) Die Gründe, welche Herman Riegel (Beiträge zur niederländischen Kunstgesch. II, S. 42—44) zu Gunsten der alten Schreibweise „Breughel“ statt der neuerdings beliebten „Brueghel“ anführt, sind durchaus stichhaltig und überzeugend.

[3]) Verschiedenes über Kunst II, Anmerk.

faltigen, dem Glücke nachjagenden Gruppen, die auf die verschiedenste Weise die Befriedigung ihres Verlangens zu erreichen streben, mit Humor behandelt.

Unter den Skizzen Elsheimer's zeigt uns Nr. 100 einen Cupido mit verbundenen Augen, welcher der Länge nach hingefallen ist und mit der Rechten den gefährlichen Pfeil von sich streckt: der verblendende und geblendete Liebeswahn ist aus allen sieben Himmeln der Ideale auf den harten Boden der Wirklichkeit herabgestürzt.

Auf dem Blättchen Nr. 40 tritt, miniaturartig gezeichnet, der junge Tobias mit seinem Beschützer Raphael in verwunderlicher Begleitung auf: voraus schreiten zwei nackte weibliche Gestalten, dicht vor Tobias geht ein kleiner nackter Knabe, hinter dem ausgewachsenen und bekleideten Geleitsengel ein kleiner nackter Amorettenengel; zwei bekleidete weibliche Figürchen bilden den Schlufs der nach links sich bewegenden, allerliebst gezeichneten Procession.

Auch die Figuren der nach dem Leben skizzierten Gruppen streifen zum Teil an das Groteske; so namentlich ein hagerer Kerl in einem langen Rocke, einen Cylinderhut auf dem Kopfe; auf Nr. 127 die Ansicht von der Kehrseite einer Dame im damaligen Modecostüm wäre wohl gleichfalls hierher zu rechnen.

Auf Elsheimer's Bildern wie Skizzen gemahnen die nackten weiblichen Gestalten nur selten an eine akademische Auffassung; sie haben meistens vielmehr eine realistische Wahrheit, die sogar in einzelnen Fällen dem Derben sich nähert; in der überwiegenden Mehrzahl jedoch sind sie schön, oft mit Zierlichkeit und einer eigentümlichen Weichheit, aber ebenso mit entschieden individueller Charakteristik gezeichnet, welche sie sehr zu ihrem Vorteil von den leeren, seelenlosen Figürchen Rottenhammer's unterscheidet.

Meisterwerke einer vollendeten Kunst sind Elsheimer's Nachtstücke, in welchen er bis zur Täuschung die verschiedenartige Beleuchtung und mannichfache Lichtwirkung der Wirklichkeit abgelauscht hat, so dafs Sandrart sie mit vollem Recht „eine ganze Instruction und Lehrschule," nennt, „wornach man die gerechten Nachten ergreiffen und lernen mag," und bekennt, dafs er in seiner Jugend, als er Nachtstücke zu malen angefangen, diese „für eine Ideam, Richtschnur und formular gehalten." Diese Wahrheit der Beleuchtung ist selbst noch frappant in den Stichen Goudt's, dem es nach Möglichkeit gelungen ist, mit dem Grabstichel auf

dem Kupfer die Wunder Elsheimer'scher Farbenwirkung wiederzugeben.

Von Elsheimer's Allegorien wird bei Gelegenheit dieser Stiche die Rede sein; widmen wir vielmehr jetzt den in hohem Grade anziehenden Skizzen Elsheimer's im Besitze des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M. eine eingehende Betrachtung.

Noch einer der vielen Vorwürfe, welche Bode seinen Vorgängern macht, ist der, dafs sie, „selbst Passavant nicht ausgenommen, namentlich die für die Charakteristik und Entwicklungsgeschichte Elsheimer's besonders wichtigen Zeichnungen desselben so gut wie ganz übersehen haben."

Was das Städel'sche Kunst-Institut an Handzeichnungen von Elsheimer zu der Zeit besafs, als Passavant das Leben des Meisters schrieb, ferner die Skizzen desselben, welche Passavant in anderen Kunstsammlungen gesehen hatte, alles das hat er durchaus nicht „übersehen", sondern ausführlich beschrieben[1]). Dem von Bode unrichtig benannten „Skizzenbuch" Elsheimer's, auf welches hauptsächlich der gegen Passavant ausgesprochene Tadel hinzielt, konnte Passavant nicht mehr sein Studium widmen, weil er am 12. August 1861 im Alter von 74 Jahren gestorben war, die fraglichen Skizzen aber erst sieben Jahre später in den Besitz des Städel'schen Kunst-Instituts kamen.

Die Benennung „Skizzenbuch" erweckt die falsche Vorstellung, als ob dieses ein von Elsheimer selbst zum Aufzeichnen seiner Skizzen benutztes Buch gewesen sei; dies ist jedoch nicht der Fall, es war vielmehr ein Sammelband, in welchen Elsheimer's Skizzen, 179 an der Zahl, von einem Sammler, ob Künstler oder Kunstliebhaber, mufs dahingestellt bleiben, eingeklebt waren, und als solchen kaufte ihn die Administration des Städel'schen Kunst-Instituts laut Inventars für den mäfsigen Preis von 500 Gulden von dem Kunsthändler Börner in Leipzig, am 5. November 1868.

Das Buch war in Pergament gebunden; auf dem Deckel stand mit Tinte der Buchstabe L geschrieben. Das Papier, auf welchem die Zeichnungen aufgeklebt waren, hat in sämtlichen Blättern folgendes Wasserzeichen: in einer Verzierung befinden sich die Buchstaben O R A D O V R, darüber zwei Kronen neben einander,

---

[1]) Im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst; IV. Heft, 1847, S. 71 u. 72: „Zeichnungen von Elsheimer"; ferner VIII. Heft, 1858, S. 119 u. 120: „Original-Zeichnungen von Elsheimer".

deren Zacken aus je drei Lilien bestehen; auf diesen beiden Kronen steht eine Art von mit Lorbeerblättern verzierter Bischofsmütze.

Auf das erste Blatt war ein Papierstreifen mit der von einer Hand aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschriebenen Aufschrift geklebt: „desen boeck van teekeninghen is gemaect van elshamer." Ferner war auf dem ersten Blatt der Name des letzten Besitzers eingeschrieben:

D 42
Corbyn Barrow
Lancaster
1848.

Gegenwärtig sind diese Skizzen auf Cartonblätter aufgesetzt und werden in einem besonderem Kasten aufbewahrt, wie alle anderen Handzeichnungen der Sammlung.

Kunsthändler Börner schrieb die oben gegebene holländische Aufschrift keinem Geringeren als Rembrandt zu. Wahrscheinlich wäre es allerdings, dafs der ebenso eifrige Sammler wie grofse Künstler Rembrandt sich einen solchen Schatz nicht hätte entgehen lassen, allein im „Inventaris van de schilderijen, mitsgaders meubelen en verder huysraedt, bevonden in den boedel van Rembrandt van Rijn" [1]) ist aufser mehreren ähnlichen zwar „Een boek met teeckeningen van de principaalste meesters van de geheele werelt" verzeichnet, aber nicht ein Sammelband, der nur Zeichnungen von Elsheimer enthalten hätte. Aber wenn man auch annehmen wollte, dafs nach der Zwangsversteigerung seiner Ssmmlungen von Kunstwerken, da er sich nach der Katastrophe der Jahre 1656—58 ungebeugten Mutes wieder erhob, Rembrandt in den Besitz der Elsheimer'schen Skizzen hätte gelangen können, so steht dem entgegen, dafs sich keine Ähnlichkeit der holländischen Aufschrift mit Rembrandt's Hand nachweisen läfst. Ebenso haltlos ist die Vermutung Bode's, dafs Goudt der Besitzer des Sammelbandes gewesen sei. Ein eigenhändiges Schriftstück Goudt's müfste erst aufgefunden werden, um den Beweis davon zu erbringen. Die Unterschriften unter Goudt's Kupferstichen sind in der damals üblichen, verschnörkelten lateinischen Cursivschrift gestochen, wie sie sich ganz gleich in den Unterschriften gar vieler Blätter aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, z. B. unter mehreren

---

[1]) C. Vosmaer, Rembrandt, 2de édition, pp. 432—445.

des Jan van de Velde zeigt. Selbstverständlich wäre es sehr gewagt, aus einer zierlich gestochenen Schrift, welche noch dazu von einem andern als dem Künstler selbst herrühren kann, auf den Schreiber einer leicht hingeworfenen Handschrift schliefsen zu wollen.

Van Mander berichtet schon im Jahre 1604 von Elsheimer: „doch begheeft hem niet besonders te teyckenen;“ er und Sandrart rühmen dagegen das Gedächtnis desselben, das mit bewundernswerter Genauigkeit und Klarheit alles Gesehene sich einprägte.

Dafs Elsheimer wenig gezeichnet habe, ist dahin zu berichtigen, dafs er im ganzen wenig Acte, wenig Studien unmittelbar nach der Natur hinterliefs, aber um so fleifsiger aus der Erinnerung seine Beobachtungen nach der Natur aufzeichnete oder aber Compositionen entwarf und durchbildete, nicht selten jedoch blofs irgend einen Einfall fixierte.

Es sind Skizzen, manchmal recht wild hingewühlte Skizzen, keine zart ausgeführten Handzeichnungen, diese 179 Blätter, oft nur Blättchen, und zwar manche vom kleinsten Format. Elsheimer war keiner von denen, welche mit der kleinen Münze, die sie täglich ausgeben, ihre geistige Barschaft völlig erschöpft haben. Wir sehen sogar, dafs er vieles von seinem Reichtum für sich behielt, vielleicht weil ihm der günstige Augenblick für dessen Verwertung noch nicht gekommen zu sein schien, oder weil ihn Bestellungen anderer Gegenstände und deren bis ins Einzelne sorgfältige Ausführung zu sehr in Anspruch nahmen, vielleicht auch, dafs seine Bescheidenheit, seine strenge Selbstkritik mancher Gedanke, mancher Entwurf nicht mehr befriedigte, der einen Armen reich hätte machen können.

Es ist eine Freude zu sehen, wie der Künstler einen malerischen Gedanken mit der Schnelligkeit des Blitzes in wenigen Strichen festhält, wie ihn dann manche Probleme ganz besonders beschäftigen, wie er eine Composition aus einem solchen Embryo auf mehreren Blättern zur klaren Gestaltung und Gliederung entwickelt, und zwar für sich allein, nach seiner Laune, in vollkommener Freiheit und unbekümmert um Lob oder Tadel eines Publicums oder eines hinter ihm stehenden Kritikus.

Sind einige miniaturartig klein gehalten, so wirken andere Zeichnungen in ihrer Auffassung so grofsartig und gewaltig, dafs, wüfste man nicht, dafs sie von dem Künstler herrühren, dessen feiner, delicater Pinsel kleine Bilder mit der liebevollsten Aus-

führung gemalt hat, man sie einem Meister zuzuschreiben geneigt wäre, der Grofsartiges in grofsartigen Dimensionen mit breitem, bis zur äufsersten Kühnheit gehendem Vortrag schuf — Rembrandt. Eine solche gewaltige Skizze voll Gedankentiefe, voll erschütternden Ernstes ist die Verspottung Christi (Nr. 8): in dieser und noch in anderen ist Elsheimer der Prophet, welcher den kommenden Heros der holländischen Schule verkündigt.

In lebhaftem Gegensatz zu diesen religiös pathetischen Scenen stehen Elsheimer's liebenswürdige Erfindungen von Gruppen spielender Kinder und Tänzen nackter Mädchen, die in ihrer reizenden Bewegung und Zierlichkeit von der feinen Naturbeobachtung und dem echten Schönheitssinn des Meisters Zeugnis ablegen.

Auch an genreartigen Stücken, besonders aber an Costümstudien bietet die Sammlung viel Interessantes.

Einen eigentümlich anziehenden Teil derselben bilden die landschaftlichen Skizzen, die, offenbar nicht nach der Natur, sondern aus der Erinnerung mit mehr oder weniger Strichen, zuweilen auch mit einem wilden Gewühl des Pinsels oder der Feder hingeschleudert, immer Charakter, immer Stimmung haben, obgleich ihre Motive meistens sehr einfach sind. Gar manche Beschauer werden bei der ersten Betrachtung derselben den Kopf schütteln; diese mögen jedoch bedenken, dafs eine ihnen unleserliche Handschrift den herrlichsten Inhalt in sich bergen kann[1]).

I. Biblische Gegentände.

Auffallend ist es, dafs der Künstler keinen einzigen Vorwurf aus dem Alten Testament, sondern seine Stoffe nur aus den Apokryphen und dem Neuen Testament gewählt hat.

Nr. 1, eine schwarze, flüchtig hingeworfene Federskizze von lebendiger Wirkung, stellt den jungen Tobias mit dem Engel Raphael auf der Wanderschaft, nach rechts schreitend, dar; das

---

[1]) Haften doch viele so sehr am Äufserlichen, dafs sie nicht den Wert oder Unwert eines Schriftstückes beurteilen können, wenn es ihnen nicht säuberlich gedruckt vorliegt. Solchen werden diese malerischen Skizzen gänzlich unverständlich bleiben.

Auf einem Briefumschlag fand Hölderlin's Biograph, Christoph Theodor Schwab, eine auf den ersten Anblick unlesbare Schrift, welche sich nach der Entzifferung als eine der tiefempfundensten Oden des grofsen Lyrikers herausstellte; sie wurde mit Recht von dem Herausgeber unter der Überschrift: „Am Abend" Hölderlin's Gedichten aus der besten Zeit angereiht.

Hündlein springt voraus, nach Tobias zurückblickend; rechts Flufs und waldiger Berg.

In roter Farbe mit dem Pinsel in einigen Zügen auf das Papier gebracht, zeigt die Skizze auf Nr. 2 den jungen Tobias damit beschäftigt, den vor ihm liegenden Fisch aufzuschneiden; auf der Linken steht der zuschauende Engel[1]).

Die Nummern 3—7 u. 57 sind der Judith gewidmet, welche ihrer Magd Abra den abgehauenen Kopf des Holofernes hinreicht, flüchtige Entwürfe in Tusche; auf 5 ist eine moderne, auf Stollen ruhende Bettlade zu sehen; 57 ist eine sehr kleine Federzeichnung auf grauem Papier.

Nr. 26 ist keine Bathseba, wie Bode dies Blatt nennt, sondern eine Susanna. Sie sitzt, im Profil nach links gesehen, im Bade und wird von einer ihrer Mägde bedient. Das Blatt ist in tiefem Helldunkel gehalten und deutet ebenfalls in Zeichnung und malerischer Wirkung prophetisch auf Rembrandt hin. Der Vorgang ist nicht dargestellt, als ob er in einem idealen Utopien stattfinde, sondern als ein Bild aus dem wirklichen Leben, und auch hierin zeigt sich Elsheimer unverkennbar als Vorläufer Rembrandt's.

Aus dem Neuen Testament finden sich Gruppen und einzelne Figuren vor, und zwar Nr. 53 eine Verkündigung, nur aus einigen Federstrichen bestehend, aber in den Motiven vollkommen verständlich; drei wirkungsvolle Entwürfe zur „Ruhe auf der Flucht“; zwei flüchtige Darstellungen (Nr. 16 u. 17) der „Anbetung der heiligen drei Könige“, deren eine (Nr. 16) in Sepia laviert ist.

Nr. 10 zeigt die Apostel an einem langen Tische sitzend, könnte daher das heil. Abendmahl vorstellen, aber im Vordergrund sitzen noch andere Figuren, welche nicht dazu zu gehören scheinen.

Nr. 8 u. 9 stellen die „Verspottung Christi“ dar. Auf dem kleineren Blatt (9) ist der erste Gedanke in wilder Hast hingeworfen; der gröfsere, schwarz mit Feder und Pinsel skizzierte Entwurf könnte, wie schon erwähnt, für ein Werk Rembrandt's gelten, so nahe steht er der Art dieses Meisters in der genialen Composition, der Zeichnung der Figuren, der Beleuchtung und der mächtigen Tragik.

Von ebenso ergreifendem Pathos sind drei Studien (Nr. 11,

---

[1]) Tobias und der Engel kehren auf kleineren Blättern zusammen mit anderen Darstellungen wieder.

12 u. 14) zur „Kreuztragung Christi“. Auf der einen unterliegt Christus seiner Last, vor ihm ist Maria niedergesunken; auf der anderen unterstützt die Schmerzensmutter den Schmerzenssohn; auf der dritten beugt das unsägliche Leid Maria und Magdalena vor Christo nieder, welcher von Schergen bedroht wird.

Die grofse Grablegung Nr. 13 und die kleinere, schwach mit Sepia lavierte Nr. 15, sind flüchtig in Tusche mit dem Pinsel, aber in demselben Geist hingeworfen; noch flüchtiger ist Nr. 55, eine Skizze zum barmherzigen Samariter.

Darstellungen der heiligen Familie, Madonnen und einzelne Figuren aus dem Neuen Testament sind folgende zu verzeichnen: Nr. 21, Maria mit dem Kind, daneben Joseph, eines der gröfseren Blätter, von bedeutender, stilvoller Auffassung; Nr. 18—20, Maria mit dem Kind; Nr. 22, eine sitzende und Nr. 23 eine stehende Maria; Nr. 24 macht mehr den Eindruck einer nach dem Leben gezeichneten, ihr Kind säugenden Frau, bietet aber immerhin das Motiv zu einer Madonna; Nr. 95 könnte Maria, das Kind auf dem Arme, und Joseph darstellen.

Nr. 83 ist eine Federskizze zu den heiligen drei Frauen: Maria Magdalena, die andere Maria und Salome, vorgebeugt stehend (vor Christi Grab).

Die Figur auf Nr. 120 ist eine betende Magdalena, zum Himmel aufblickend, mit sehr verkürztem Gesicht; Nr. 110 vielleicht ein Act zu einem jugendlichen Johannes Baptista, Nr. 111 eine ähnliche kleinere Figur, jedoch mit Helm und Schwert.

Eine Reihe von Gewandstudien zu Aposteln oder Propheten ist besonders bemerkenswert (Nr. 116—119, 123—125).

II. Mythologische Gegenstände.

Den Metamorphosen des Ovid entnommen sind folgende Nummern: 98 u. 112 Skizzen zu Ceres, 34 zu Kallisto in grau-braunem Ton von schönstem Helldunkel, 38 zu Philemon und Baucis; 33, sieben junge Mädchen, sind wahrscheinlich als Studium zu Mercur und Herse anzusehen. Nr. 122, eine kühn und effectvoll auf graublaues Papier gezeichnete, schwebende Figur scheint Mercur zu sein, der sich auf den zu Boden liegenden Argus stürzt.

Auf Nr. 27—29 u. 32 finden wir Venus und Amor, und zwar auf 27 die Göttin in edlerer Zeichnung als auf 28, wo sie sich in Rubens'scher Beleibtheit, jedoch in schönem Helldunkel zeigt; auf 52 schiefst Amor, kühn vorwärtsschreitend, einen Pfeil ab.

Zwei Skizzen in Tusch zeigen Venus und Amor aneinander geschmiegt; auf Nr. 100 ist Cupido mit verbundenen Augen zu Boden gestürzt.

Nr. 30 zeigt die drei Göttinnen bereit vor Paris zu erscheinen, der sich aber noch nicht eingefunden hat.

Nr. 54 ist eine schöne gruppierte Satyrfamilie, aus zwei sitzenden, zwei stehenden gröfseren Figuren und einem Kinde bestehend.

III. Kinder- und Mädchengruppen.

Besonders hübsch sind die nackten Kindergruppen, Amoretten oder kleine Engel mit und ohne Flügel, in anmutigster Bewegung, bald gröfsere, bald kleinere Figürchen in den verschiedensten Stellungen, spielend, springend, tanzend, jubelnd, liegend, in Reih' und Glied stehend, oder traulich bei einander sitzend (Nr. 90—92, 101—104).

Nicht minder anmutig sind die im Reigen tanzenden nackten Mädchen, zierlich schön gezeichnete Figürchen, bald dem Innern des Ringes den Rücken zuwendend, bald umgekehrt; dazu gehören noch stehende oder sitzende Figürchen dieser Art (Nr. 69—73, 93).

Gröfsere unbekleidete weibliche Halbfiguren sind auf Nr. 128 zu finden; hierher gehören auch die Nummern 114 u. 115.

Nr. 25, eines der gröfseren Blätter, zeigt eine etwas manieriert gezeichnete, unbekleidete weibliche Figur auf einem barock verzierten Throne; sie greift in ein Becken, dessen Inhalt nicht erkannt werden kann, und welches ihr von einer Dienerin dargereicht wird.

IV. Studienköpfe.

Interessante, mit der Feder gezeichnete und kräftig schraffierte weibliche Köpfe, wovon der mittlere (Nr. 130) der schönste, sind die Nummern 129—131.

Nr. 133, das Profil einer alten Frau mit aufgelöstem, herabhängendem Haar, um den oberen Teil des Kopfes trägt sie ein Tuch geschlungen, ist von charakteristischer Auffassung und vielleicht die erste Studie zu dem Kopfe der Alten, welche der durstigen Ceres das Malzgetränk überreicht.

Ein schmaler Streifen, Nr. 134, enthält fünf Köpfe, männliche und weibliche, nach dem Leben.

V. Costümfiguren.

Trachtenstudien sind in grofser Anzahl vorhanden: Nr. 79—82, 88, 89, 94—99, 126, 127 etc. Männer in den langen Mänteln und Schlapphüten der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts oder in Wämsern, Kniehosen, Strümpfen und Schuhen, Frauen und Kinder, gruppenweise stehend, oder in langen Zügen wie zur Kirche schreitend, Landleute, Bauersfrauen mit grofsem, flachem Strohhut sind in vortrefflicher Weise aus der Erinnerung mit kräftiger Feder auf dem Papier festgehalten. Wenn, wie Bode sagt, „diese dem Leben entnommenen Studien in der Art des Jan de Gheyn und Claes de Vischer sind," so läfst sich ebenso gut behaupten, dafs manche Gestalten an Callot oder Salvator Rosa erinnern. Die Ähnlichkeit der Auffassung liegt in der die damalige Zeit durchdringenden Richtung und Anschauung.

Während auf vielen Skizzen Leute aus dem Volke dargestellt sind, zeigt sich auf Nr. 127, von der Rückseite gesehen, die schon erwähnte Dame in der damaligen Modetracht. Dicke Hüftkissen und ein Reif, welcher von dem Reifrock des 16. Jahrhunderts geblieben war, spannen den oben und unten fast gleich weiten Rock in der Hüftengegend hinten und zu beiden Seiten stark aus; von da fällt er jedoch fast senkrecht bis auf die Füfse herab. An dem langen Leibchen ist der Schofs, dessen Kante krausenartig gewellt ist, so breit, dafs er bis an die äufserste Grenze der durch den Reif bewirkten Ausspannung des Rockes reicht. Die Ärmel sind über den Achseln so stark ausgepolstert, dafs sie scharfkantig darüber emporragen. Der aufrecht stehende, in Falten gelegte weifse Kragen um den Hals ist an dem Saume des Leibchens befestigt.

Auf Nr. 121 befinden sich neben einander Figuren, die in keinem Zusammenhang zu stehen scheinen: ein nach links gehender Diener mit einem Henkelkorb — ein bärtiger Mann, die linke Hand auf der Brust — ein Orientale mit Turban. Darunter: Elshamer in alter Schrift, aber mit anderer Tinte als die Skizze.

Eine Anzahl von Reiterstudien, flüchtig, aber geistreich, oft nur in wenigen Strichen, bieten die Nummern 41, 46—51, 74—78, 105—109. Es sind zum Teil Studien zum Contento (Nr. 35), kriegerische Züge zu Pferd, Jäger, beladene Saumtiere mit ihren Treibern u. s. w. Einige andere sind schon fertige Compositionen zu Genrebildern, z. B. Nr. 41: In einer Landschaft sehen, rechts

unter Bäumen sitzend, ein Mann und eine Frau einem Reiter und mit Spiefsen bewaffneten Fufsgängern nach; voraus laufen zwei Hunde.

Kleine Gruppen stehender oder sitzender Figürchen, das Innere von Stuben mit ihren Insassen, ebenfalls im Miniaturmafsstabe, (Nr. 36, 39, 42—45, 59—68) dürfen nicht unbeachtet bleiben.

VI. Mancherlei.

Nr. 37 ist ein Durcheinander von allerliebsten kleinen Gruppen, unten, oben umgekehrt, in die Mitte hingezeichnet, wie das Blättchen (vielleicht ein Stück von einem Briefumschlage) gerade vor dem Künstler lag und freien Raum bot, zum Teil winzige Figürchen; auf Stöcken reitende Kinder — zwei kleine Kühe — zwei Kinder, die an der Seite ihrer sitzenden Mutter stehen, welche ihr Jüngstes auf dem Schofse hält — ein Gewandfigürchen. — Das Blättchen, herumgekehrt, zeigt oben sehr hübsch gezeichnete stehende oder sitzende kleine Gestalten.

Der junge Tobias und der Engel Raphael treten noch zweimal auf, auf dem einen Blättchen ähnlich in Stellung wie auf Goudt's grofsem Kupferstich, aber von der Gegenseite; auf dem andern Blättchen ebenfalls als kleine Figürchen, aber in auffallender Begleitung, wie oben beschrieben.

Sehr merkwürdig sind Elsheimer's Studien nach Lucas von Leyden, die jedoch durchaus keine Copien, sondern freie Nachahmungen zu nennen sind (Nr. 136—143).

VII. Landschaftliche Skizzen.

Von den landschaftlichen Skizzen sagt Bode: „Es sind dies meistens flüchtige Erinnerungen, dafs kaum ein anderer Sammler sie richtig gewürdigt und beachtet hat, daher fehlen sie aufserhalb des Skizzenbuchs fast völlig.“

Indessen gedenkt ihrer doch schon d'Argenville, nachdem er hervorgehoben hat, dafs Elsheimer's Handzeichnungen überhaupt selten seien und nur von Kennern geschätzt würden [1]). Auch Sandrart

[1]) Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres. Nouvelle Édition. Tome troisième. Paris M.DCC.LXII. P. 26: „Les desseins d'Elsheimer sont si rares, que peu de gens en possèdent; faits avec une grosse plume, pochés en plusieurs endroits et hachés négligemment, ils ne sont estimés que des vrais connaisseurs. Il y en a de plus recherchés à la plume, dont la touche est légère, spirituelle et maniée pittoresquement: ses figures sont pleines d'esprit; on y trouve le

machte schon die vortreffliche Bemerkung, dafs, wenn Elsheimer „mit der Feder oder Kreide nur einen Umrifs machte, er darinnen mehr Verstand zeigte, als andere durch unverdrossene Mühe und Arbeit zu wege bringen konnten.“

Eine Federzeichnung Elsheimer's aus dem Cabinet Mariette, Nr. 929, waldige Gegend an einem Flusse, mit kleinen Figuren an einem Feuer, wurde 1775 um 200 Franken für die Sammlung des Louvre gekauft.

Die landschaftlichen Skizzen des Sammelbandes tragen nicht einen specifisch italienischen Charakter; die Nummer 176: links Schiffe auf einem Flufs (Meer?), rechts wild bewachsene Anhöhe mit Turm, und die Nummer 179, einen felsigen Abhang am Meer darstellend, könnten italienische, alle übrigen ebenso gut deutsche Motive sein, jedenfalls sind nicht bestimmte italienische Ansichten darin zu erkennen.

Die Nummern 144—149 sind Waldstudien, auf einer derselben als Staffage ein Satyr; desgleichen 156—164 und 178 flüchtige, aber höchst lebendige Baumskizzen; unter 150—155 sind bemerkenswert: wieder eine interessante Baumstudie — inmitten einer öden, kahlen Gegend ein Hügel mit Galgen und Rad — ein anmutig in einem Thale gelegenes Städtchen — weidende Pferde auf einem Hügel über einem Flufs, auf welchem Schiffe treiben; rechts waldiges Ufer; Nr. 165, Hütte in einer Baumgruppe, 166, bewachsene Anhöhe; 167, Flufs mit zwei Schiffen, links oben auf dem aufsteigenden Ufer ein Turm, im Vordergrund jagen zwei Reiter auf Pferden, welche aus ein paar Strichen bestehen, in lebhafter Bewegung dahin; 168, Federskizze, Wald mit Hütte; 169, Höhenzug mit Reisenden zu Pferd und zu Fufs; 170, Pinselskizze, bewachsene Gegend; 171, Studie zur Morgenröte; 172, wilde, mit ebenso wilden Strichen entworfene Landschaft; 173, desgleichen, womöglich noch wilder hingeschleudert, aber effectvoll mit leuchtendem Himmel; 174, Baumstudie, dichte Laubkronen in Bister und Tusche, trotz aller Flüchtigkeit sehr wirkungsvoll; 175, eine der an Rembrandt erinnernden Federskizzen.

---

goût de plusieurs maîtres d'Italie, principalement du Guerchin. Son paysage est ordinairement très-négligé, quelquefois il est aussi fini que ses tableaux.“ Von Gio. Francesco Barbieri, mit dem Beinamen il Guercino, geb. 1590 zu Cento, der erst drei Jahre vor Elsheimer's Tod zu gröfserem Ruf gelangte und noch später nach Rom kam, wird Elsheimer nicht zeichnen gelernt haben.

VIII. Anhang.

Längst vor dem Ankauf des Sammelbandes besafs das Städel'sche Kunst-Institut folgende Original-Handzeichnungen von Elsheimer:

1. Die durstige Ceres bei der Alten. Treffliche Federzeichnung, das Helldunkel in warmem Bister- und Sepiaton, wirksam wie eine Radierung von Rembrandt. Goudt's Stich nach dem Gemälde (im Museum zu Madrid) ist von der Gegenseite.

2. Ein ausgeführtes Blättchen in Querformat: der Satyr zu Gaste bei dem Bauer, welcher warm und kalt bläst, nicht, wie Bode sagt: „der Satyr, der warm und kalt bläst“. Schönes Helldunkel in Bister mit rötlicher Beleuchtung, die Figuren mit weifsen Lichtern. Die Composition ist verschieden von der, welche W. Hollar 1644 (nicht 1650, wie Passavant angibt) nach Elsheimer radierte (Parthey 424).

3. Aus Goudt's Sammlung stammend, kräftige Federzeichnung, eine Gruppe von Leuten aus dem Volke, ähnlich den Nummern 79, 82, 88, 89 etc. des Sammelbandes. Ein kleines Mädchen, mit einem Körbchen am Arm, eine Frau mit Schürze, ein Mann, den rechten Arm in der Binde, ein Mann im Mantel, beide Männer mit Schlapphüten; die Gruppe schliefst rechts mit einem Hunde ab.

4. Schmaler Streifen. Auf eine Frau, ein Kind auf dem Arm, ein anderes an der Hand, folgt eine Anzahl von Frauen und Kindern; eine Frau, einen Korb am Arm, und ein Mann, der ein Kind führt, schliefsen rechts den Zug ab, welcher sich nach links bewegt.

5. Ähnlicher Zug nach links, welchen ein Kind, ein Windmühlchen an einem Stock in der Hand, eröffnet; es folgen eine Frau, ein Kind auf dem Arm, ein Mann, der einen Knaben führt; dahinter eine ähnliche Gruppe im Begriff von einer Steinplatte herabzusteigen.

6. Federzeichnung, Conturen und Schraffierungen in schwarzer Farbe, die Schatten in Bister laviert. Nach rechts schreiten zwei Männer im Costüm der Zeit; eine Frau mit breitem, flachem Deckelhut trägt ein Kind auf dem Arm. — Auf der Rückseite der Skizze zwei nach links schreitende Männer, wie die auf der Vorderseite in langen Röcken und Schlapphüten.

IX. Apokryphe Blätter.

1. Nr. 31 des Sammelbandes, eine durchaus mittelmäfsige Federzeichnung allegorischen Inhalts, eine weibliche Figur mit

Helm, ein Kreuz in der Rechten, ihr zur Seite eine schlangenhaarige Eris, ist nicht von Elsheimer. Die Skizze trägt die wunderliche Bezeichnung: „Loth Samer 16020".

Nicht zu dem Sammelband gehörig, sind noch folgende Blätter zu verzeichnen:

2. Eine fein mit der Feder gezeichnete, sehr harmonisch in einem zarten Bisterton lavierte Landschaft; links bietet ein steil abfallender, felsiger Berg mit hervorragenden Blöcken, dessen Gipfel mit Bäumen und Buschwerk bewachsen ist; unten an seinem Rand nur einen schmalen Pfad, auf welchem Reisende, einer derselben auf einem Maultier, dahinziehen. Das Blatt, welches Dishamer (Elshamer?) bezeichnet ist, macht einen sehr gefälligen Eindruck, aber nicht den eines echten Werks von Elsheimer's Hand.

3. Noch weniger möchte ein ausgeführtes kleines Aquarell, „Venus und Amor" mit Recht dem Meister zuzuschreiben sein, obgleich A. E. 1610 darauf zu lesen ist. Die Composition erinnert zwar an das Bildchen in der Akademiesammlung zu Wien, welches von Wenzel Hollar (Parthey 271 u. 271a), Karl Agricola u. a. gestochen wurde, die Ausführung ist jedoch zu geleckt und manieriert und gemahnt an die koketten Aquarelle eines Karel Eisen, eines Clément Pierre Marillier aus den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Leider ist das hübsche Blättchen etwas fleckig.

Radierungen.

Wahrscheinlich hat sich Elsheimer schon in Frankfurt bei seinem Lehrmeister Uffenbach, welcher selbst eine Anzahl von Blättern radierte, in der Ätzkunst geübt. In Rom erfand er einen neuen weifsen Ätzgrund, wie aus dem erwähnten Briefe des Rubens an Pieter van Veen hervorgeht. Bei solchen Versuchen konnten selbstverständlich nicht alle seine Platten gleichmäfsig gut gelingen. Seine vorzüglichste Radierung ist das geistreich erfundene, malerische, auch in technischer Beziehung treffliche Blatt Nr. 1 [1]), St. Joseph führt den Jesusknaben (bezeichnet Æls.).

---

[1]) Ich behalte die von Passavant gegebene Reihenfolge bei. Herr Bode erlaubt sich auch hier wieder (Studien zur Gesch. der holl. Malerei, 1883, S. 308) einen ganz ungerechtfertigten Ausfall gegen Passavant. „Zwar fallen dieselben (Elsheimer's Radierungen)," sagt er, „nicht direct in das Bereich meiner Studien; aber da sie, namentlich von Passavant, eine sehr oberflächliche Behandlung erfahren haben, möchte ich wenigstens in den folgenden Zeilen die berufenen Fachleute auf eine Berücksichtigung derselben hinweisen. Den

Minder gelungen in der Ausführung ist Nr. 2. In einer Landschaft sitzt ein Satyr und bläst die Schalmei; neben ihm sitzt ein Weib; weiter rechts lauschen, an einem Felsen gelagert, drei Satyre. Die Kronen der Bäume links lassen in der Ausführung zu wünschen übrig; sie sind mit langen, gekreuzten Strichen schraffiert.

Auf Nr. 3, einer Waldgegend, ist der Baumschlag viel besser gelungen; das Laub ist weich und duftig in Elsheimer's Weise. Auf der äufsersten Rechten, nach links gewendet, bläst ein stehender Satyr die Schalmei; vor diesem ist eine Nymphe gelagert, hinter welcher drei Satyrn sich ausgestreckt haben; in der Mitte des Blattes, nach rechts gewendet, tanzt eine Nymphe, das Tamburin schwingend; auf der äufsersten Linken schleicht, nach rechts gewendet, ein Satyr herbei. — Ich gebe diese genaue Beschreibung, weil gewöhnlich eine geringere Copie von der Gegenseite für das Original gehalten wird. Eine bessere Copie, ebenfalls von der Gegenseite, hat Wenzel Hollar 1650 geliefert (Parthey 279).

Nr. 4 gehört ebenfalls zu den „vernünftigen Selzamkeiten", wie Sandrart die Blätter wegen ihrer idyllischen Staffage nennt. Rechts sitzt auf einem Hügel ein die Schalmei blasender Satyr; zu seinen Füfsen ruhen zwei seinen Tönen lauschende Nymphen; links ein Wasser; im Hintergrund waldige Berge. Auch dieses Blatt hat Wenzel Hollar von der Gegenseite copiert (Parthey 278).

Nr. 5. Ein Reitknecht steht barfufs an einem Hügel und hält mit der erhobenen Rechten den Zügel des Pferdes hinter

---

besten Anhalt bieten bisher Nagler's Monogrammisten (I, S. 256 ff.)" — Bode kennt offenbar nur das, was Passavant zuerst im IV. Heft (1847) des Archivs für Frankfurts Geschichte und Kunst S. 73 u. 74 in dem Abschnitt: „Eigenhändige Radirungen des Meisters" darüber schrieb. Deshalb behauptet er auch mit Unrecht: „Joseph mit dem Christusknaben ist das einzige Blatt, welches Passavant unter den wenigen ihm bekannten als echt gelten lassen will." — Passavant liefs im VIII. Heft (1858) S. 120 f. eine neue Besprechung der „Original-Radirungen von Elsheimer" und S. 189 f. die Resultate seiner letzten Forschungen unter dem Titel „Zusätze" folgen, welche er mit den Worten einleitet: „Bei einem kürzlich gemachten Besuche der Kupferstichkabinette in Berlin und Dresden lernte ich durch Selbstanschauung einige mir bisher nur durch Mittheilungen bekannte Stiche Elsheimer's kennen und freut es mich noch vor Schlufs dieses Heftes Näheres über sie angeben zu können," nachdem er schon S. 120 erklärt hatte, dafs er bei solchen Radierungen, die er selbst nicht gesehen habe, sein Urteil zurückhalte. Passavant beschreibt im Ganzen sieben Radierungen Elsheimer's als echt, darunter auch schon „den nur in Einem Exemplar bekannten Reitknecht".

ihm; mit der Linken hält er einen Windhund an der Leine; ein zweiter Hund liegt neben seinem rechten Fufs. Diese kräftige Radierung, mit dunkeln Schatten und breiten Lichtern, kam als einziger bis jetzt bekannter Abdruck aus der Sammlung Barnard in London in die des Herzogs von Buckingham, bei deren Versteigerung sie für die Privatsammlung des Königs Friedrich August von Sachsen erstanden wurde, aus welcher sie in die des Prinzen Georg von Sachsen überging.

Nr. 6. Das ohne hinreichenden Grund von Passavant und Nagler (Monogr. I, S. 248, Nr. 466) „Abraham und Hagar" benannte Blatt ist leicht radiert; im Vordergrunde rechts, wo eine Frau, ein Mann und ein Kind zu sehen sind, ist es zu schwach geätzt, und deshalb, aber nicht zu seinem Vorteil, mit dem Grabstichel überarbeitet worden; in der Mitte der Landschaft erhebt sich ein Grabmonument mit zwei konischen Aufsätzen, in welchem Bode das Grabmal der Caecilia Metella zu sehen glaubt, das aber Passavant mit mehr Recht einem solchen bei Albano (dem der Horatier und Curiatier?) vergleicht.

Nr. 7. Ein links an einem Baume sitzender Satyr reicht einem Satyrkind, das von seiner mehr rechts auf dem Boden sitzenden und ihre linke Hand auf eine Vase legenden Mutter gehalten wird, eine Weintraube.

Aufser diesen sieben Blättern werden noch andere für Originalradierungen von Elsheimer ausgegeben, wie z. B. zwei Darstellungen von Tobias und dem Engel auf der Wanderschaft. Die eine derselben ist zu hart, ja roh in der Behandlung, um ernstlich eine Täuschung bewirken zu können; die Unterschrift unter der andern, falls sie nicht betrüglich weggeschnitten ist, müfste doch jeden Irrtum unmöglich machen: „Variae icones secundum picturas Italorum artificum. Amstelodami impresse apud F. de Witt. Elsheimer pin."

Johann Elsheimer.

Johann Elsheimer, Adams jüngerer Bruder, wurde nach Angabe der Kirchenbücher den 4. September 1593 getauft. Hüsgen [1]) gibt über ihn folgende Notiz: „Eltzheimer, ein Bruder des Adams, soll, nach Descamps P. I. p. 283, ein Glasmahler gewesen seyn. Mehreres und ob es Grund hat, habe eben so wenig ausfindig machen können, als die Vorstellung zweyer Glasscheiben, worauf Eltzheimer's zärtlicher Abschied von seinen Eltern vorgestellt seyn sollen. Das Haus worinnen sie gewohnt, ist unterdessen so alt worden, dafs jetzo ein neues an dessen Stelle steht: diese Glasscheiben wird also gleiches Schicksal betroffen haben."

Hüsgen hat dies ohne Angabe seiner Quelle aus dem Allgemeinen Künstlerlexikon von Füfsli (1. Ausgabe in 4° 1763) abgeschrieben, in welchem es am Schlufs der Biographie Adams heifst: „Elsheimer hatte einen Bruder, der ein vortrefflicher Glasmahler war. Descamps T. I. p. 283."

Hätte Hüsgen die angegebene Stelle im Descamps aufgesucht, so würde er gefunden haben, dafs dort mit keiner Silbe eines Johann Elsheimer und seiner Glasmalerei gedacht wird [2]). Somit ist auch die Erzählung von den Glasscheiben hinfällig, obgleich diese letzteren zuletzt noch Christian Ludwig von Hagedorn „bei einem Frankfurter Bürger, dessen Mutter die letzte war, die den Namen des berühmten Künstlers führte" [3]), gesehen haben will.

---

[1]) Artistisches Magazin, Frankfurt a. M. S. 80, Anmerk. i.

[2]) Passavant glaubt auch an die angebliche Notiz bei Descamps, ohne diesen nachzuschlagen, ja er verschönert noch umschreibend die Erzählung Hüsgen's, indem er auf Treu' und Glauben annimmt, was dieser nur hypothetisch hinstellt: „Er (Adam) nahm deshalb Abschied von seinen Eltern und seinem innig geliebten Bruder Johannes, der gleichfalls ein Maler war, und wie Descamps berichtet, sich auch mit Glasmalerei beschäftigte und zum Andenken an den schmerzlichen Abschied von seinem Bruder (bei Hüsgen ist die Rede vom Abschied des Johannes von seinen Eltern!) zwei Glasscheiben malte, worin die Abschiedsscene dargestellt war." — Adam Elsheimer befand sich schon im Jahre 1600 in Rom; Johann war in diesem Jahre erst sieben Jahre alt.

[3]) Passavant nennt nur Hagedorn als Gewährsmann, ohne dessen Schrift als Quelle anzugeben; ihr Titel ist: Lettre à un Amateur de la Peinture, avec des Eclaircissements historiques sur un Cabinet, et les Auteurs des tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes — à Dresde, chez Walther 1755.

Die Glaser und Glasmaler waren schon im Mittelalter mit andern Handwerkern, den Sattlern, Kummetmachern, Schildschreibern, Malern und Scherern zu einer gemeinsamen Zunft vereinigt. Die erste Spur zunftmäfsigen Auftretens der Glasmaler in Frankfurt findet sich im Jahre 1590; die Auflösung der Zunft erfolgte 1616[1]).

Johann Elsheimer ist nicht in den Handwerksbüchern dieser Zeit (selbstverständlich auch nicht in den Bürgerbüchern, da er wahrscheinlich erst bei Gelegenheit seiner Verheiratung den Bürgereid leistete), weder als Lehrjunge noch als Meister der Glasmalerei, eingetragen. Überdies berichtet Peter Müller ausdrücklich in seiner Chronik unter Anno 1617:

„Den 7. Tag May ist allhier hinweggezogen der kunstreich Mahlergesell Johann Eltzheimer von Frankfurt."

Nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt verheiratete sich Johann Elsheimer mit Anna Barbara Heil, der Tochter des Magisters Peter Heil, Collega an der lateinischen Schule (Gymnasium). Sie wurden am 16. April 1627 getraut[2]). Da Johanns Tod in den erst 1636 beginnenden Totenregistern nicht eingetragen ist, so glaubt Gwinner vermuten zu können, dafs er schon vor diesem Jahr gestorben sei.

In den städtischen Rechnungsbüchern ist das einzige auf uns gekommene Bild Johanns verzeichnet: „Historia von Claudii (!) Tochter Erstechung. Johannes Elsheimer 1632". Der Tod der Virginia, auf Leinwand von dem Meister für das ehemalige Wahlzimmer im Römer gemalt, hängt gegenwärtig in sehr ungünstigem Licht an dem oberen Teil der nördlichen Wand der Kaisertreppe. So viel sich noch in dem durch ungeschicktes Reinigen verdorbenen Bilde bei der schlechten Beleuchtung erkennen läfst, ist es gut gezeichnet und componiert. Trotz seines verwahrlosten Zustandes leuchten die Farben immer noch kräftig durch die Hülle von Staub, welcher sich im Laufe der Zeit seit jener unglücklichen Restauration auf dasselbe niedergesenkt hat[3]).

Links sitzt der Decemvir Appius Claudius, einen grofsen weifsen Turban auf dem Kopfe, auf seinem Richterstuhle, vor

---

[1]) Vergl. die Zunft der Glasmaler und Glaser in Frankfurt a. M. von Stadtarchivar Dr. H. Grotefend. Mitteilungen VI, 1. Heft, S. 106—122.

[2]) Gwinner, Zusätze und Berichtigungen S. 15.

[3]) Die an den Wänden der Kaisertreppe aufgehängten Bilder sollen neuerdings wieder gereinigt werden (?).

welchem Virginius seiner Tochter das Messer in die Brust stöfst; neben dieser die Amme, seitwärts M. Claudius mit seinen Gehilfen und rechts und im Hintergrund Zuschauer; Gwinner zählt 22 Figuren. Derselbe bemerkt: „Die Gewänder sind in grofsem Styl behandelt, aber das Costüme hat der Meister nicht verstanden," weil zwei Figuren, darunter Appius Claudius, mit Turbanen geschmückt sind. Johann Elsheimer ist darin nur der Tradition älterer Meister gefolgt; so setzt, um von vielen ein Beispiel anzuführen, Georg Pencz auf einem seiner Kupferstiche (Bartsch 74) dem Porsenna und dessen Schreiber ebenfalls Turbane auf. Darüber sollte man doch kein Wort mehr verlieren müssen; wo blieben dann Paul Veronese und Rembrandt, welche das Costüm mit der gröfsten, künstlerisch berechtigten Freiheit behandelt haben[1])!

In dem Gemälde Johann Elsheimer's ist Uffenbach's Einflufs in Zeichnung und Farbe, ja selbst im Costüm nicht zu verkennen; man vergleiche nur Uffenbach's Bildchen „die Anbetung der heiligen drei Könige". Wahrscheinlich hat daher Johann so gut wie Adam den Unterricht Philipp Uffenbach's genossen.

Hendrik Goudt.

Auch für den Freund Elsheimer's bleibt Sandrart's Teutsche Academie die Hauptquelle, aus welcher alle übrigen geschöpft haben, so unvollständig sie ist.

Weder bei Sandrart (1. Ausgabe von 1675), noch bei Houbraken ist Goudt's Geburts- und Sterbejahr zu finden. „Henrich Goudt stammt aus einer angesehenen und begüterten Familie zu Utrecht. Wann er gebohren worden, ist ebenso ungewifs, als das Jahr seines Todes," sagt Volkmann in der neuen Ausgabe der Teutschen Academie (1774). Huber-Rost's Handbuch (V, 334) behauptet dagegen, Goudt sei geboren im Jahr 1585 und gestorben um 1630. Passavant bringt ebenfalls diese Daten ohne seine Quelle anzugeben.

Weder aus Sandrart noch aus Houbraken erfahren wir, wer Goudt's Lehrmeister im Kupferstechen gewesen sei. Und doch mufs er in Anbetracht der Trefflichkeit des frühesten seiner be-

[1]) „Und so ist alles Costüm lächerlich; denn auch der Maler, der's euch am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick." Goethe.

kannt gewordenen sieben Stiche, des „kleinen Tobias“, datiert „Romae 1608“, vorher seine Hand in der Führung des Grabstichels schon auf zahlreichen, jedoch von ihm zurückgehaltenen, Kupferplatten geübt haben, da bekanntlich in dieser Kunst nur langsam und schwer die nötige Geschicklichkeit zu erreichen ist. Ein Meisterstück ist vollends die „Ceres“, datiert „Romae 1610“.

Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich als Lehrer Goudt's in der Kupferstecherkunst den älteren Crispin de Passe (geboren zu Armuyden in Seeland um 1560) annehme, welcher, wenn er auch zeitweilig in Köln, Amsterdam, Paris und London arbeitete, doch seinen eigentlichen Wohnsitz in Utrecht hatte, wo ihm um das Jahr 1583 seine Tochter Magdalena und seine Söhne Crispin der jüngere 1585, Willem 1590 und Simon 1591 geboren wurden. Crispin de Passe der Vater starb wahrscheinlich erst nach 1629.

Wir wissen leider nicht genau, wann Goudt uach Rom kam. Cornelis Cort, der dort eine Kupferstecherschule gegründet hatte, war schon 1578 daselbst gestorben, Goudt's Stechweise hat nichts mit der Manier der Carracci gemein. Sandrat sagt von ihm, dafs er „durch angeborne Liebe zur Kunst ohne einige Dürftigkeit“ fer mufste die Kunst nicht als Broderwerb betreiben), „die Zeichen-Kunst verwunderlich erlernet, und in seiner Geburt-Stadt Utrecht alle übertroffen, auch aus höherer Begierde sich nach Rom begeben, und etliche Jahre daselbst sehr emsig darauf beflifsen, dafs er für einen seltsamen und raren Academicum erkannt worden, hierdurch wurde er mit dem berühmten Adam Elzheimer von Frankfurt, der damals in seinem vollkommensten esse gewesen, bekannt,“ etc.[1])

Aus diesen Worten geht hervor, dafs sich Goudt in der Akademie zu Rom im Zeichnen übte; er schlofs sich jedoch so innig an Elsheimer an, dafs er ganz in ihm aufging und, um das Elsheimer'sche Helldunkel mit dem Grabstichel nachzuahmen, sich eine eigene Manier erfinden mufste. Bei einer früheren Veranlassung habe ich seine mühsame und zeitraubende Stechweise besprochen, nämlich, dafs er mit dem Grabstichel die Schattenpartien fast in der Art der später erfundenen Schwarzkunst

[1]) Im Leben Elsheimer's habe ich schon die auffallende, aber bisher nicht beachtete Stelle in Houbraken's Schouburgh (I, 55) angeführt, dafs Goudt Elsheimer's Bekanntschaft noch zn jener Zeit gemacht habe, „wanneer hy in Holland was.“

bearbeitete, nach der gewöhnlichen Weise, wie es in der Schwarzkunst nicht geschieht, die Lichter aussparte und in der That eine vor ihm nicht gekannte farbige Schatten- und Lichtwirkung erzielte. Vorzügliche Abdrücke seiner Stiche erreichen fast an Sammetweiche die Schwarzkunst und kommen an malerischem Effect manchen Rembrandt'schen Radierungen nahe: die Blätter Goudt's brachten offenbar Ludwig von Siegen auf den Gedanken, diese Tiefe des Tones auf eine andere Weise zu erzielen und die Lichter umgekehrt durch Schaben in die ganz gerauhte Platte zu bringen; ebenso, und zwar schon früher, reizten sie den grofsen Zauberer des Helldunkels Rembrandt, auf dem müheloseren Wege des Radierens und Ätzens, der Benutzung des Grates (Barts) und des geschickten Wischens der Schwärze jene Weichheit und Kraft, jene Zartheit und Tiefe in der malerischen Behandlung der Kupferplatte zu erreichen. Liefs sich in Rembrandt der Maler von Elsheimer inspirieren, so wirkte Goudt auf den Radierer in ihm ein; freilich dürfen wir bei dieser Inspiration auch Elsheimer's Radierungen, wie z. B. den heiligen Joseph mit dem Jesusknaben, nicht aufser Acht lassen.

Houbraken erwähnt auch, dafs Goudt in Elsheimer's Weise gemalt habe, aber es sind keine Bilder von ihm bekannt.

Dafs sein viel bewunderter Stich nach Elsheimer's Bild „die trinkende Ceres“ von dem leichtfertigen Baglione für eine Arbeit Elsheimer's gehalten wurde, ist schon oben bemerkt worden. Baglione, welcher das Bild offenbar nur aus Goudt's Stich kannte, nennt die Alte, deren Kopf vorzüglich charakteristisch gezeichnet ist, ganz unmotiviert eine Hexe.

Elsheimer hielt sich in seinem Bilde genau an die Erzählung Ovid's [1]). Ceres steht trinkend vor der Alten, welche, eine brennende Kerze in der Linken, mit der Rechten den frechen, die Göttin verhöhnenden Knaben zurückhält.

---

[1]) — — — cum tectam stramine vidit
Forte casam, parvasque fores pulsavit: at inde
Prodit anus, Divamque videt, lymphamque roganti
Dulce dedit, tosta quod coxerat ante polenta.
Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax
Constitit ante deam; risitque, avidamque vocavit.
Ov. Metamorph. lib. V, 447—452.

Die betreffende Stanze aus der italienischen Übersetzung der Metamorphosen von Gio. Andrea dell'Anguillara (Ausgabe zu Venedig vom J. 1573) Fol. 82b lautet:

Aber Baglione geht noch weiter und schwatzt von Zauberkünsten und von den Schrecknissen der Schattenwelt [1]). Davon ist kein Wort wahr, denn nach der Erzählung Ovid's zaubert nicht die Alte, sondern Ceres verwandelt den Knaben zur Strafe für seine Frechheit in eine Eidechse; allein gerade diesen Zauberact hat Elsheimer nicht dargestellt.

Von Baglione's phantastischer Beschreibung des Blattes, das er nur so obenhin angesehen haben mufs, rührt auch die verkehrte Beschreibung her, welche man in manchen Handbüchern findet; Huber z. B. sagt: „Dieses Blatt wird die Hexe genannt". Als ob jedes alte Weib eine Hexe sein müfste! Man glaubt sich in die Zeit der Geltung des Malleus Maleficarum zurückversetzt. Junge Hexen sind doch wohl gefährlicher als alte!

Auch ist kein Grund vorhanden, die Alte (anus), wie Ovid sie

Al fin da la stanchezza, e da la sete
Vinta, co'l carro in una selua scende,
Lega gli stanchi draghi ad uno abete,
E l'occhio, e'l pié uerso un tugurio intende
E d'acqua desiosa, e di quiete,
Co'l pié la bassa porta alquanto offende.
Vna uecchia uien fuor, ch'ode picchiarla,
E la Sicana Dea così le parla, etc.

Die Unterschrift des Kupferstiches, welche Ovid's Hexameter in Disticha umsetzt, und die doch Baglione samt den folgenden Namen und der Dedication hätte lesen könnnn: „A. Elsheimer pinxit. — Scipioni Burghesio S. R. E. Cardinali amplissimo in deuoti animi testimonium H. Goudt sculpsit et dicauit Romae 1610," sagt ebenfalls: „conspexit anum," und auch Sandrart berichtet I, S. 294: „Eben so künstlich ist das grofse (d. h. ausgezeichnete) Werk der trinkenden Ceres, bey Nacht, die bey einem alten Weib mit einer Kerze stehet."

[1]) „Va in volta di suo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incantesimi, che rappresentano gli orrori dell' ombre, e gli spaventi dell' arte, opera assai bella, come anche di lui (Elsheimer) altre carte si ritrovano." — Herr Director Dr. W. Bode macht dazu die naive Bemerkung: „Baglione rühmt als sein (Elsheimer's) Hauptblatt die „Zauberei"; ich habe dasselbe nie gesehen und auch nirgends erwähnt gefunden. Sollte Baglione Goudt's Stich der Ceres von Elsheimer dafür genommen haben?"

Dennoch bespricht Herr Dr. Bode dies Blatt, das er nie gesehen hat, folgendermafsen (S. 64): „Elsheimer hat auch nicht verschmäht, gelegentlich eine allegorische Darstellung zum Vorwurf zu wähleu; ich nenne die von Baglione beschriebene seltene Radierung (!) der Hexe und das bekannte Bild der Pinakothek zu München, welches nach Sandrart's ausführlicher Beschreibung das Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer mannigfachen Wünsche und Verlangen darstellen soll, auch die von Hollar gestochenen Reiche der drei Göttinnen gehören hierher. Doch gibt Elsheimer auch diese Motive in gröfserer Schlicht-

nennt, mit dem Namen „Metanira“ zu belegen, wie dies Passavant und andern beliebt. Nach dem Homerischen Hymnus auf Demeter ist Metaneira die Gemahlin des Keleos, eines der eleusinischen Fürsten. Die Göttin pflegt im Gegenteil den jüngsten Spröfsling der Metaneira, den Demophoon, zärtlich, indem sie ihn mit Ambrosia reibt und ihn anhaucht; sie würde ihn sogar durch das läuternde Feuer unsterblich gemacht haben, wäre sie von der ängstlichen Mutter nicht daran gehindert worden. Es ist wohl gleichgültig, ob die Alte, wie andere sie nennen, Misma oder Baubo geheifsen habe; die letztere war die, gleich der Iambe, der Dienerin der Göttin, unanständig scherzende, Amme der Demeter. So heifst der Knabe bald Stellio (griechisch Askalabos), Sterneidechse, bald Askalaphos (bubo), Nachteule, bald Abas, ein Name, mit dem gar viele benannt werden.

---

heit und Klarheit, sodafs wir eine einfache Opfer- oder Zauberscene vor uns sehen, an deren allegorische Bezüge wir erst denken, wenn der ästhetische Genufs Genüge gefunden hat.“ — Dafs in der „trinkenden Ceres“ keine allegorische Zauberscene beabsichtigt wurde, bedarf keines Wortes weiter. Aber selbst den Fall gesetzt, Elsheimer habe wirklich „una Maga“, eine Hexe dargestellt, so ist es denn doch ein arger Verstofs gegen die Culturgeschichte, wollte man darin von Seiten des Künstlers „allegorische Bezüge“ wittern, da dieser in einem Zeitalter lebte, wo es unmöglich war, eine Zauber- und Hexengeschichte „allegorisch“ aufzufassen, in einem Zeitalter, in welchem der Glaube an die Möglichkeit eines Bundes mit dem Teufel felsenfest stand und um so verbreiteter war, als selbst die aufgeklärtesten Geister, die hervorragendsten Männer der Wissenschaft darin befangen waren, da überdies von Seiten der Kirche demjenigen als einem Freigeiste Gefahr drohte, welcher seine Zweifel an dem Hexenwesen laut werden liefs. Der Glaube an Teufelsspuk und Hexenkünste schlofs eine allegorische, aber nicht eine humoristische, ja possenhafte Behandlung dieser Vorwürfe aus, wie sie sattsam bei den Breughel, den Teniers, bei Callot u. s. w. zu finden ist. Mufsten sich doch selbst Heiligenlegenden eine burleske Erzählungsweise gefallen lassen; ich erinnere nur an die so hübsch von Abraham a Santa Clara in Verse gebrachte Fischpredigt des heil. Antonius von Padua. Ich habe schon gezeigt, dafs Elsheimer's feinem ästhetischem Sinn ein solches Element nicht zusagte.

Aber auch die Bezeichnung des unter dem Namen „Contento“ von Sandrart beschriebenen Bildes, welche ihm Herr Bode gibt, ist nicht zutreffend; im Gegenteil ermangelt diese Composition Elsheimer's doch insoweit der „Schlichtheit und Klarheit“, als die Erklärer derselben die verschiedensten Deutungen davon gegeben haben. Trotz der von Sandrart gemachten Beschreibung sieht Descamps in dem Bilde das Opfer der Jphigenia, ein anderer hält den Gegenstand desselben für ein Jupiter zu Ehren dargebrachtes Opfer, ein dritter (der Kupferstecher Pietro Antonio Martini) nennt es: „Le triomphe de la religion chrétienne sur les divinités payennes,“ etc.

Das von Goethe dem Goudt'schen Kupferstich „Jupiter und Mercur bei Philemon uud Baucis" nach Elsheimer gespendete Lob ist oben angeführt worden. Zu der von Goudt nach demselben gestochenen Landschaft, welche die Unterschrift trägt:

„Aurora amoto noctem velamine pellens
Optatum roseo reddit ab ore diem,"

dichtete Goethe, als er einen Abdruck derselben der Prinzessin Augusta von Sachsen-Weimar (der deutschen Kaiserin, geb. den 30. September 1811) zu ihrem Geburtstag schenkte, „von Jena her, im Garten der Prinzessinnen" drei Strophen, deren erste hier folgt:

„Aurora, zum 30. September 1820."

„Alle Pappeln, hoch in Lüften,
Jeder Strauch in seinen Düften,
Alle sehn sich nach Dir um;
Berge schauen dort herüber,
Leuchten schön und jauchzten lieber;
Doch der schöne Tag ist stumm."

Noch ein Irrtum Passavant's ist zu rügen, welchen er freilich mit vielen andern begeht, der aber schon in der zweiten Ausgabe der Sandrart'schen Academie von Volkmann mit den Worten angemerkt wird: „Weil dieser Künstler zugleich Comes Palatinus war, so wird er oft Graf Goudt genannt, und von Unwissenden zu einem würklichen Grafen gemacht." Indessen verfällt Volkmann in dem Leben Elsheimer's selbst in den getadelten Fehler, wie z. B. „der Graf Goudt hielte sich lange in Rom, als ein Freund unsers Künstlers auf". Descamps (tome I, p. 284) betitelt ihn ebenfalls „le Comte de Gaud".

Die Pfalzgrafenwürde hatte im Laufe der Zeiten sehr an Bedeutung und Wert verloren; früher nur Fürsten erteilt, wurde sie später meist bürgerlichen Gelehrten gewährt. Die Ausübung der damit verbundenen Rechte wurde ihren Inhabern oft verleidet, wie dies z. B. Nikodemus Frischlin erfahren hat. Georg Neumark, Heinrich Knaust, Sigmund von Birken, Philipp von Zesen, der Prorector des Frankfurter Gymnasiums Johann Simon Franc von Lichtenstein (1682) und viele andere waren kaiserliche Pfalzgrafen. Paul Schede, genannt Melissus, erhielt in Padua den Titel eines Pfalzgrafen (Comes altae Curiae Casareae et Imperialis Consistorii).

Nikodemus Frischlin wurde von Rudolf II. zu der Würde eines kaiserlichen Pfalzgrafen erhoben und ihm darüber unter dem

29. December 1577 ein Diplom ausgestellt, wodurch er zu Sacri Lateranensis Palatii Aulaeque Caesareae et Imperialis Consistorii Comitem gemacht und Comitatus Palatini titulo ausgezeichnet wurde, mit der Verordnung, dafs er aller und jeder Privilegien, Gnaden, Freiheiten uud Ehren sich gebrauchen und geniefsen möge, welche die übrigen Pfalzgrafen bis daher, sei es durch Recht oder Herkommen, genossen haben und geniefsen. Namentlich wird hiebei das Recht aufgeführt, im Umfang des römischen Reichs, ja ubilibet terrarum, notarios publicos et tabelliones et judices ordinarios zu creieren (dafs er hierzu keine andere als treue und taugliche Personen nehme, wird ihm auf sein Gewissen gegeben), und ihnen die Befugnis zu Errichtung von gültigen Urkunden jeder Art, wie Verträge, letztwillige Verordnungen u. dgl. zu erteilen. Das Alles bei 50 Mark Goldes Strafe für denjenigen, welcher dem kaiserlichen Brief zuwider den ernannten Pfalzgrafen in der Ausübung seiner Rechte und dem Genusse seiner Privilegien gewaltsam hindern oder stören möchte.

Straufs bemerkt hierzu: „Der Umfang der Befugnisse, die einem Comes Palatinus zustanden, scheint damals schon ein schwankender gewesen zu sein. Wenigstens machte Frischlin solche geltend, die man von anderer Seite nicht gelten liefs. Ausdrücklich ist in seinem Diplom nur das Recht namhaft gemacht, Notare zu ernennen. Zu einem solchen will er u. a. einen Schwager des Crusius gemacht haben. Allein er schrieb sich auch die Vollmacht zu, insignia, d. h. Wappen, zu erteilen. Dem Stadtschreiber von Herrenberg, auch einem Stuttgarter Bürger, Mertele genannt, soll er solche verliehen, und für den ausgestellten Brief von dem letzteren neun Philippsthaler erhalten haben. Damit verband sich die Vorstellung des Adels. Ein M. Jacob Agricola von Pforzheim hatte von Frischlin einen Brief, worin ihn dieser zum nobilis poeta laureatus ernannte. Aber das bekam dem armen Magister mit dem gelben Bärtlin übel. Er war Pfarrer im Kraichgau, im Gebiete des Edeln Ludwig von Hirschhorn, geworden, und hatte einmal die Unvorsichtigkeit, zu äufsern, er sei auch adelig. Da citiert ihn der Patron und fragt, ob es wahr sei? Ja, ist seine Antwort, er habe von Frischlin den Adel erhalten. Fort, ins Loch! commandiert der Edle, und erst nach acht Tagen kommt der Pfarrer durch Verwendung wieder los“ [1]).

---

[1]) Leben und Schriften des Dichters und Philologen Nicodemus Frischlin von D. F. Straufs, S. 98 u. 99. Straufs scheint nicht die Rechte zu kennen,

Goudt war Ritter vom goldenen Sporn, einem vom Papst Pius IV. 1559 gestifteten Orden. In den Ernennungsbreven wurden die Ritter „Auratae Militiae Equites“ und Comites „Sacri Lateranensis Palatii“ genannt. Aufser dem Papste hatten die päpstlichen Nuntien und die Prälaten, welche zugleich Mitglieder des höchsten päpstlichen Gerichtshofes waren, das Recht jeder zwei Ritter zu ernennen. Auch das herzogliche Haus Sforza-Cesarini hatte das Privilegium Ordensritter zu creieren. So z. B. ernannte Ludwig, Graf von Sforza, den Georg Wilhelm Winterbach zum päpstlichen Pfalzgrafen laut Pergamentdiplom d. d. Rom, 25. Sept. 1677. Wegen mifsbräuchlicher Erteilung des Ordens wurde jedoch das Recht dem Hause Sforza im November 1841 wieder entzogen.

Dafs Goudt schon 1612 nach Utrecht zurückgekehrt ist, läfst sich nicht so entschieden behaupten, wie Bode dies aus Sandrart's Worten herausliest: „Goudt fertigte nach Sandrart's eigener Aussage seine späteren Stiche bereits in Utrecht, verliefs also Rom etwa ein Jahrzehnt vor Elsheimer's Tode [1]).

Sandrart nennt weder bestimmte Kupferstiche Goudt's, noch gibt er eine Jahrzahl an; er sagt nur: „Als er wieder nach Haus gekommen, stache er die Stuck des Elzheimers mit höchstem Fleifs in Kupfer, und brachte dieselbe durch Vermählung Kunst und Fleifses so an das Liecht, dafs sie für unvergleichlich geachtet werden.“

Goudt's Stich „Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis“ ist ohne Angabe des Ortes mit der Jahrzahl 1612 bezeichnet; worauf gründet sich die Behauptung, dafs derselbe in Utrecht und nicht in Rom gefertigt worden sei? Man könnte allenfalls aus

---

welche das sogenannte Comitiv verlieh. Das „kleine Comitiv“ gab das Recht, uneheliche Kinder (mit Ausnahme der Fürsten-, Grafen- und Freiherrenkinder) zu legitimieren, Minderjährige, Kirchen und Gemeinden, welche verkürzt worden, in den vorigen Stand zu setzen, Baccalaureen, Licentiaten und Doctoren der Rechte und der Medicin (welche Doctoren zum Unterschied von den auf Universitäten creierten Doctores bullati genannt wurden) wie auch Magister der Philosophie zu creieren, Poeten zu krönen, Notarien zu machen, bürgerliche Wappen zu verleihen, Vormünder und Curatoren, Adoptionen, Entlafs aus väterlicher Gewalt zu bestätigen, Dispensationen Alters halber zu erteilen und den Minderjährigen Veräufserungen ihrer Güter und Vergleiche über Alimente zu bestätigen; das „grofse Comitiv“ gab das Recht, Edelleute und Ritter zu creieren, adelige Wappen zu erteilen, gewöhnliche Pfalzgrafen zu ernennen, etc.

[1]) Vergl. S. 32 u. 33.

der an seinen Vater A. Goudt gerichteten Dedication des Blattes schliefsen, dafs Hendrik damals schon nach Utrecht zurückgekehrt gewesen sei, aber unanfechtbar ist dieser Schlufs nicht, denn der Sohn konnte seine Arbeit ebenso gut von Rom aus seinem Vater widmen.

Die Aurora, der grofse Tobias und die Flucht nach Ägypten sind ohne Ortsangabe „1613“ datiert; Goudt wird die Originale dieser Stiche, so gut wie andere Bilder von Elsheimer gekauft und nach Utrecht mitgenommen haben, wie auch Houbraken aussagt, und von diesen drei Stücken mag mit mehr Bestimmtheit anzunehmen sein, dafs sie in Utrecht gestochen worden sind.

Das siebente Stück, die Hinrichtung Johannis des Täufers, ein Blättchen kl. Oval, Höheformat, entbehrt der Angabe des Ortes und der Jahrzahl und trägt unten kaum sichtbar die Monogramme A E und H G.

Die Andeutungen[1]), welche Mancini, der Leibarzt Urban's VIII., gibt, lassen es zweifelhaft, wann Goudt nach Utrecht zurückgekehrt ist, aber sie bestätigen, dafs er, wie Sandrart erzählt, sich mit Elsheimer (wegen eines Darlehens) überwarf. Aber die Spannung zwischen den beiden blieb keine dauernde, und der wieder mit ihm versöhnte Goudt nahm sich treulich des erkrankten Freundes an.

Im Jahre 1624, wie Houbraken und Descamps angeben, wurde Goudt durch einen Liebestrank, welchen ihm ein Frauenzimmer eingegeben hatte, geistesschwach. Sein Vater war wahrscheinlich inzwischen gestorben, und die Person wollte den reichen Erben weniger aus Liebe als aus Eigennutz heiraten. Wenn sie auch nicht die Gattin des Unglücklichen wurde, so erreichte sie doch ihren selbstsüchtigen Zweck, indem sie nunmehr eigenmächtig in Goudt's Haus waltete und über sein Vermögen verfügte, wie aus Sandrart's Worten hervorgeht: „Ich sprach ihm offt Anno 1625. und 26. in seiner Behausung zu, in Gegenwart der Person, dero er nichts gutes zu verdanken gehabt, dann sie, und die Schwestern hielten die Mittel und das Haus, als Erben, ein, und bliebe er bey ihnen wie ein Kostgänger, unverheuratet, an allen Gliedern zerschlagen, doch erfreuete er sich sehr wann er seine Elzheimerische Gemälde zeigte, auch liefse er alsbald seinen schönen Geist merken, wann man von der Kunst anfienge zu reden.“

Elsheimer hatte Schüler, die ganz seine Manier bis zum

---

[1]) Vergl. S. 39.

Pasticcio nachahmten, wie Jacob Ernst Thoman von Hagelstein und Johannes König. Anders seine Einwirkung auf Rembrandt. „Man ist daran gewöhnt zu lesen,“ sagt Herman Riegel[1]), dafs Elsheimer einen sehr mafsgebenden Einflufs, besonders durch die Licht- und Schattenbehandlung, die Halbschatten und das Helldunkel in seinen Bildern auf eine grofse Zahl niederländischer Maler ausgeübt habe, und noch neuerdings hat W. Bode in seiner ausgezeichneten Abhandlung über den Meister diesen Einflufs in erschöpfender Weise geschildert.“

Aber meines Wissens ist noch nirgends zu lesen, welchen Einflufs Goudt durch seine Grabstichelblätter auf Rembrandt als Radierer und auf Ludwig von Siegen als Erfinder der Schwarzkunst gehabt hat[2]). Auch er hatte Nachahmer, welche nicht von ihm auf neue Bahnen gelenkt wurden, sondern, weniger genial oder erfinderisch, gerade nur seine Stechweise sich anzueignen suchten.

„Als Stecher kommt dem Ritter Goudt Jan van de Velde sehr nahe,“ sagt Bode.

Jan van de Velde radierte und arbeitete auch mit dem Grabstichel; an künstlerischer Bedeutung steht er weit unter Goudt; man müfste ihm denn als besonderes Verdienst anrechnen wollen, dafs er häufig seine eigenen Compositionen gestochen hat; seine Zeichnung ist nicht selten steif, hölzern, hart. Sein Helldunkel setzt sich auf der Mehrzahl seiner Blätter grell und unvermittelt in schwarzen Schatten und weifsen Lichtern ab. Eines seiner gelungensten Blätter ist „der Sonnenaufgang“ in schöner Landschaft mit Hirt und Hirtin nebst Kühen, Schafen und Ziegen als Staffage. Ein hübsches, viel freier und im Elsheimer'schen Geiste radiertes Blättchen von ihm ist „der Fischfang bei Mondschein“, rechts ein waldiger Hügel, auf welchem drei Leute um ein hoch aufloderndes Feuer gruppiert sind. Auch Jan van de Velde's gröfsere Landschaften sind freier behandelt, erinnern aber nicht an Goudt; seine kleinen Costümblätter sind dagegen wieder hart und trocken.

Viel näher steht dem Hendrik Goudt seine Landsmännin und wahrscheinlich frühere Mitschülerin, die mit feinem, künstlerischem

---

[1]) Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. 1882. I, 37.

[2]) Im Vorübergehen sagt Vosmaer (Rembrandt, 2de éd., p. 67) von Goudt: „Une belle épreuve de l'estampe qu'il exécuta en 1610 à Rome d'après Elsheimer — Cérès raillée par Stellio — est d'un velouté qui approche de la manière et même des tons particuliers de Rembrandt.“

Gefühl begabte Magdalena de Passe, welche, wie ihr Vorbild, nur den Grabstichel führte und als echte Künstlerin bei weitem ihren mehr handwerksmäſsigen Vater und Lehrer Crispin de Passe den älteren übertraf. Ihr Kupferstich nach Jan Pinas, „Salmacis und Hermaphrodit“ (von dem Bilde wird später die Rede sein), ist eine vortreffliche, zugleich weich und kräftig behandelte Arbeit; von groſser Zartheit ist der Baumschlag; das Helldunkel läſst nichts zu wünschen übrig. Nachtstücke, wie Goudt, hat Magdalena de Passe nicht gestochen; Huber's Urteil, „daſs sie nicht wie Goudt dasselbe Helldunkel hervorgebracht habe,“ ist daher verfehlt. Nach Elsheimer stach sie „die klugen und thörichten Jungfrauen“, ein sehr seltenes Blättchen von ganz vorzüglicher Weichheit und Harmonie, „Latona, welche die lykischen Bauern in Frösche verwandelt,“ mit sehr schöner Landschaft, und das dem Rubens gewidmete Blatt „Cephalus und Procris“.

Orlers gibt in der zweiten Auflage seiner Beschryving van Leyden (1641) an, daſs Rembrandt von seinen Eltern zu dem Jakob Isaaksz. van Swanenburch in die Lehre gethan worden sei, um die Anfangsgründe der Malerei zu erlernen; daſs er bei diesem ungefähr drei Jahre blieb, worauf ihn sein Vater zu dem berühmten Maler P. Lastman in Amsterdam gebracht habe, damit dieser den jugendlichen Künstler weiter ausbilde. Nachdem er ungefähr sechs Monate lang diesen Unterricht genossen, habe er nunmehr selbständig seine Kunst ausgeübt. Simon van Leeuwen bemerkt in dem Leben des Joris van Schooten, daſs dieser der Lehrer Rembrandt's, was keine Wahrscheinlichkeit für sich hat, und des Jan Lievensz. gewesen sei. Houbraken[1]) faſst alle diese

---

[1]) I, p. 254 & 255. „Maar de byzondere drift, die hy tot de Teekenkonst hadde, deed hen van beſluit veranderen, gelyk zy ook gevolglyk hem bestelden om de fondamenten dier konſt te leren by Jakob Izakzen van Zwanenborg, by welken hy bleef omtrent den tyd van drie jaren, in welken tyd hy zodanig gevordert was, dat yder zig daar van verwondert hielt, en beſluit maakte dat uit hem wat groots te verwagten stont, des beſloot zyn Vader (om dat hem geen gelegentheit zoude ontbreken van een vasten grond, tot opbouw van de konſt) hem by P. Lastman t'Amſterdam te brengen, by den welken hy zes Maanden bleef, en na dien tyd nog eenige maanden by Jak. Pinas tot hy beſluit nam vortaan by zig zelven de konst te oeffenen, 't geen hem wonder wel van eerst af aan gelukte. Anderen willen dat Pinas zyn eerste onderwyzer in de konst zou geweeſt zyn. En Simon van Leewen, in zyn korte beſchryving van Leiden, zeit: dat Joris van Schoten de leermeeſter van Rembrandt en Jan Lievensz. geweeſt is.“

Angaben zusammen und erwähnt noch des Jak. Pinas (wahrscheinlich ist dessen Bruder Jan Pinas oder Pijnas gemeint) als eines späteren Lehrers Rembrandt's, von welch letzterem er sogar sagt, dafs viele glaubten, er habe die braune Manier des Pinas nachgeäfft.

Nur der Meister, welche als Vermittler zwischen Elsheimer und Rembrandt zu nennen sind, möge hier noch kurz gedacht werden.

Weder das Geburtsjahr noch der Geburtsort des Pieter Lastman ist bekannt. Aus der Schule des Gerrit Piersz., welcher im Atelier des Cornelis Cornelisz. seine Ausbildung erhalten hatte, hervorgegangen, befand er sich nach van Mander um 1604, zu schönen Hoffnungen berechtigend, in Italien. In Rom schlofs er sich an Adam Elsheimer und dessen Kreis von Freunden und Schülern an. Nach seiner Rückkehr aus Italien nahm er seinen Wohnsitz in Amsterdam und verheiratete sich. Sein Todesjahr ist ebenso unsicher wie das seiner Geburt. Nach Scheltema[1]) kaufte er zu Anfang des Jahres 1631 ein Haus an der Ecke des „Zuiderkerkhof" in der Breedstraat zu Amsterdam für 3475 fl. Da die Angabe urkundlich begründet ist, so ist selbstverständlich die Behauptung im Verzeichnis der Gemälde des Berliner Museums (1883) S. 561 hinfällig, „dafs der Meister schon nach 1629 gestorben," weil „das Datum auf dem Bilde im Museum im Haag No. 65c[2]) eher 1622 als 1632 zu lesen ist."

Die Wichtigkeit Lastman's als eines der Mittelglieder zwischen Elsheimer und Rembrandt ist nicht zu verkennen. Verschiedenartige, ja einander widerstrebende Einwirkungen machten sich bei ihm geltend. Von Haus aus und durch seinen ersten Lehrer angeregt, brachte er ein gesundes Naturgefühl mit, welches sich im Umgange mit Elsheimer zu gemütvoller, anspruchsloser Auffassung in seinen Compositionen und zu einer anziehenden Behandlung der Landschaft ausbildete. Aber ebenso empfänglich zeigte er sich bald für den Naturalismus des Caravaggio und dessen scharfe Beleuchtung und schwere braune Schatten. Lastman's Leistungen sind ihrem Werte nach nicht immer richtig gewürdigt, sie sind sogar geradezu vorurteilsvoll und darum falsch beurteilt worden[3]).

---

[1]) „Rembrandt", 1866. Vergl. Rembrandt par C. Vosmaer, 2de édition 1877, p. 75.

[2]) Das Bild stellt die Auferweckung des Lazarus dar.

[3]) So ist noch in Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei III, S. 179 (3., Burckhardt-Blomberg'sche Aufl. 1867) zu lesen: „Pieter Lastman ist auch in figürlichen Gegenständen . . . . nicht übel." Th. Thoré (W. Bürger) wirft

Das K. Schlofs zu Aschaffenburg bewahrt aus der Elz'schen Galerie ein bisher wenig beachtetes, aber recht gutes Bild (auf Leinwand) von Lastman, Nr. 234 des Verzeichnisses, „Der Herodias wird das Haupt des heiligen Johannes durch den Henker übergeben," an welchem man die Vorzüge des Meisters „in figürlichen Gegenständen" schätzen lernen kann. Es ist allerdings insofern der Einflufs Caravaggio's daran sichtbar, als die Darstellung ebenfalls, wie es dem letzteren Meister vielfach beliebte, die Gestalten in lebensgrofsen Halbfiguren zeigt, allein ein milderer Sinn hielt Lastman in diesem Bilde von dem ungestümen Pathos und der überscharfen Beleuchtung neben den dunkeln reflexlosen Schatten zurück. Gerade die Beleuchtung dieses Lastman'schen Bildes erinnert vielmehr mit dem links einfallenden Licht und der Abstufung von Halbschatten an Rembrandt, welcher freilich diese Art genial weiter ausgebildet hat.

Auf den interessanten, mit Blumen bekränzten Kopf und auf den rechten Arm der Herodias fällt das Hauptlicht. Sie trägt ein blaues Kleid mit weifsen Unterärmeln. In ihren schönen Gesichtszügen sowie in der zurückgebogenen Haltung drückt sich Erregung über den tragischen Anblick aus. Der Henker in einem braunen Gewand legt den edel gezeichneten, auch im Tode noch ausdrucksvollen Kopf des Täufers auf die Schüssel, über welche sich neugierig eine Alte beugt. — Das Bild hängt zu hoch und dürfte füglich seine Stelle mit der des weit weniger gelungenen, darunter hängenden, Nr. 233 von Jakob Jordaens, „Der heilige Augustinus unterrichtet seine Jünger," vertauschen.

Lastman vollends zu den Toten: „Après les disciples de Rembrandt. un de ses maîtres, Lastman, qui subit, lui aussi, l'influence de son ancien élève, quant à l'eau-forte, sinon quant à la peinture. — — — Vraiment ce fut la conversion la plus étonnante, opérée par la magie de Rembrandt, que celle de ce pur académiste, formé chez les Romains et les Bolonais. Lastman avait deviné le style de l'école de David deux siècles à l'avance. Il fut moins le précurseur de Rembrandt que de Guérin. Rembrandt ne trouva rien à prendre de lui, si ce n'est peut-être une certaine initiation à la dégradation des ombres. Il avait cependant quelques peintures de Lastman dans sa collection inventoriée en 1656. — Lastman a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix. (Musées de la Hollande, II, 191—193.) — Lastman wird von Waagen gerechter beurteilt: „Er war ein guter Zeichner, seine Köpfe haben öfter viel Empfindung, seine Fleischfarbe ist warm und kräftig. In den landschaftlichen Hintergründen, welche meist eine bedeutende Rolle spielen, merkt man den Einflufs des Paul Bril. (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen 1862. I,S. 303.)

Vosmaer[1]) zählt 53 Bilder von Lastman auf; hier mögen nur diejenigen Erwähnung finden, welche in öffentlichen Museen oder Privatgalerien zugänglich sind.

Berlin (Königl. Museum): „Taufe des Kämmerers". (Nr. 677). — „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten". (Nr. 747).

Braunschweig (Herzogl. Museum): „David im Tempel," vom Jahr 1618. (Nr. 448). — „Der bethlehemitische Kindermord". (Nr. 449). — „Odysseus und Nausikaa", v. J. 1609. (Nr. 450).

Haag (Museum): „Auferstehung des Lazarus," v. J. 1632. — „Christus am Kreuz," v. J. 1625.

Haarlem (Museum): „Anbetung der Hirten," v. J. 1629.

Kopenhagen (Sammlung Moltke): „Tobias, Vater und Sohn, vor dem Engel knieend."

Mannheim (Galerie): „Taufe des Kämmerers."

Rotterdam (Museum Boymans): „Flucht nach Ägypten," v. J. 1608.

Stockholm (Museum): „Ein der Juno dargebrachtes Opfer."

Wien (Galerie Liechtenstein): „Landschaft."

W. Bode verzeichnet noch:

Aschaffenburg (Königl. Galerie): „Der Herodias wird das Haupt Johannis des Täufers vom Henker überreicht." (Das oben besprochene Bild).

Augsburg (Galerie): „Odysseus und Nausikaa," v. J. 1619.

Cassel (Galerie, Sammlung Habich): „Das Urteil des Midas," und einige andere.

Von Jan Pijnas (Pinas) wissen wir nur was Houbraken und (nach ihm) Vosmaer angeben, dafs er nämlich mit Pieter Lastman zugleich in Italien war[2]); von den Lebensumständen und dem Bildungsgange seines Bruders Jacob haben wir gar keine Kunde. Bode (Studien zur Geschichte der holl. Malerei S. 344) bespricht folgendermafsen ein Bild, das im Schlofs zu Aschaffenburg aufbewahrt sein soll: „Eine ähnliche Bezeichnung (wie ein Bild in Aachen) J. Pynas f. 1609 trägt eine kleine „Auferweckung des Lazarus" in der Galerie zu Aschaffenburg. Hier in dem kleineren Format ist der Künstler — ob Jan oder Jacob, wage

---

[1]) Rembrandt, 2de éd., p. 474—479: L'oeuvre de P. Lastman.

[2]) „Il alla vers l'an 1605 en Italie, où il travailla avec Lastman, Goudt et Elsheimer Il y prit parti pour la peinture brune, dont il fut depuis un des vulgarisateurs en Hollande. A son retour il se fixa à Harlem." (Vosmaer, Rembrandt, seconde édition; p. 44.)

ich nicht zu entscheiden — entschieden glücklicher als in den grösseren Darstellungen. Die kleinen Figuren sind geschickter gezeichnet, die Behandlung und Färbung ist kräftiger und breiter in einem tiefen braunen Gesamtton.“ Nun ist aber ein so bezeichnetes Bild weder im Inventar noch im Verzeichnis dieser Gemäldesammlung zu finden, Bode's Beschreibung paſst jedoch auf Nr. 34 des Katalogs: „Moses van Uytenbroeck, die Erweckung des Lazarus. Kleine Figuren. Auf Holz.“ — Geburts- und Todesjahr des Moses van Uijtenbroeck lassen sich nur annähernd bestimmen; ersteres wird um 1590, letzteres um 1650 fallen. Allem Anschein nach war er in Italien, dies bezeugen die Motive seiner Landschaften, welche teils mit biblischen, teils mit mythologischen Figuren staffiert sind. Er ahmte zuerst Elsheimer, später den Cornelis van Poelenburch nach. Im Jahr 1620 ward er Mitglied der Lucasgilde im Haag, 1627 Dekan derselben.

Auch der von Vosmaer erwähnte Kupferstich des Nicolaas Lastman (Sohn des Pieter Lastman) nach einer Zeichnung des Ian Pijnas zeigt Ähnlichkeit mit den Figuren Elsheimer's. Namentlich der Engel im geistlichen Gewande erinnert in Haltung und Bewegung an den Begleiter des Tobias auf dem Bilde Elsheimer's. An der Wand des Kerkers (links) sitzen schlafend drei Gefangene, deren letzter (nach dem Hintergrund zu) einen Turban auf dem Kopfe hat. Im Vordergrund links ein Krug und eine Schale, eine Staupe und ein Spiel Karten; rechts eine zusammengerollte Matte. Das in das Dunkel einfallende Licht erinnert jedoch mehr an Caravaggio als an Elsheimer. Passavant hält eine Zeichnung in schwarzer Kreide (im Besitz des Städel'schen Kunst-Instituts), welche denselben Gegenstand von der Gegenseite mit einigen Veränderungen darstellt — nämlich statt des Orientalen mit Turban sieht man einen behelmten Wächter, und das Gewand des Engels ist gemustert — für den Originalentwurf zu dem Stiche; allein die Zeichnung ist schwächer als der Stich und hat viel von ihrer ursprünglichen Frische verloren. Dem Elsheimer viel näher in der Lichtwirkung muſs ein, wie es scheint, verschollenes Bild des Jan Pijnas gekommen sein, welches wie oben erwähnt, Magdalena de Pas vortrefflich in der Manier des Hendrik Goudt gestochen hat. Rechts umfaſst die Nymphe Salmakis den Hermaphroditos in dem Wasser der Quelle unter einer dunkel gehaltenen Baumgruppe; links im Morgenlicht ein waldiger Hügel, über welchem eine leuchtende Wolke schwebt; in der Mitte Durchblick in eine

weite, hügelige Gegend. Bezeichnet unten links mit einem I, welches durch ein o geschoben ist (Iohannes) Pynas pinxit. Unter lateinischen Distichen eine lateinische, an den Dichter Jacob Cats gerichtete Widmung, welche Magdalena Pafsæa A° 1609 unterzeichnet ist.

Von Künstlern, welche sich aufser den beiden soeben erwähnten an Elsheimer angeschlossen, ist noch eine ganze Reihe vorzuführen; nämlich von deutschen Meistern: neben den schon genannten Thoman von Hagelstein und König, noch Gottfried Wals aus Köln, dessen Lehrer Agostino Tassi, genannt Buonamico, ein Schüler Paul Bril's war; Wals ahmte in einigen seiner Landschaften Elsheimer's Manier nach — von flämischen: David Teniers der ältere — selbst Rubens verschmähte es nicht, Elsheimer's Bilder und Skizzen zu studieren — von holländischen: Cornelis Poelenburch, Moses van Uijtenbroeck, Nicolaas Cornelisz. Moeijart, Leonard Bramer u. a.; die beiden letzteren sind in ihrer späteren Entwickelung dem Gefolge Rembrandt's beizuzählen.

Anhang.

A. Elsheimer's Leben von Baglione.

Vita di Adamo Tedesco, Pittore.

Dicono, che la palma sotto il peso si solleva; ma la Virtù talvolta sotto la fatica manca; ne v'è robustezza, ch'alla forza contrasti, se dal riposo non ha ristoro.

In questi tempi fu Adamo da Francfort Tedesco, il quale in figurine picciole era eccellente Pittore, e le operava con bellissima arte, e maestria; e con gran gusto, e buon disegno, e rara invenzione le conduceva, ov'era tanta grazia, e vivezza, che a qualsivoglia pittore paragonar si poteva.

Ed in quel genere picciolo accompagnava sì belli paesi, che fatti del naturale accordavano assai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.

Vago di perfezionare il lavori vi consumava gran tempo, sicchè bene spesso terminava il lavoro, e'l guadagno: ed era a tutti d'insegnamento, che nelle opere il compagno della virtù deve esser l'onore.

Non si vedono in pubblico i suoi lavori, perchè operò poco, ed in forma, che nel pubblico avrebbe perduto.

Fu gran danno il perdere tant'uomo così presto, che bellissime cose (benchè picciole) avrebbe a pro della virtù lasciato.

Morì giovane di dolore di stomaco, dicono cagionato da dipingere sì picciole cose con tanto studio, ch'egli vi poneva: per cogliere il frutto della virtù, indebolissi nel fiore dell'età, e mancò alla vita vinto dalla fatica.

Era di bello aspetto, ed avea presenza di nobile. Ebbe per moglie una Scozzese, e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Appostolico lor somministrata ragionevol provvisione.

Va in volta di suo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incantesimi, che rappresentano gli orrori dell'ombre, e gli spaventi dell'arte, opera assai bella, come anche di lui altre carte si ritrovano.

Morì qui in questa mia patria nel Pontificato di Paolo V. Romano; e il suo ritratto nell'Accademia di S. Luca, per eternare la sua memoria, si vede.

Le Vite de'Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642. Scritte da Gio: Baglione Romano. In Napoli MDCCXLIII. (4°). P. p. 95 & 96.

Druckfehler.

Helldunkel, 1. Heft.

Seite	IV,	Zeile	7	von	oben	statt	„wir"	zu	setzen	„mir".
„	30,	„	6	„	unten	„	„Theophastri" .	„	„	„Theophrasti".
„	56,	„	2	„	oben	„	„Squarzione" . .	„	„	„Squarcione".
„	56,	„	3	„	oben	„	„seinon"	„	„	„seinen".
„	66,	„	17	„	unten	„	„Exstase" . . .	„	„	„Ekstase".
„	66,	„	3	„	unten	„	„vor dir" . . .	„	„	„vor die".
„	78,	„	2	„	unten	„	„Minoritonkloster"	„	„	„Minoritenkloster".

In der Einleitung zu „Helldunkel" 1, Seite 2 sind die neuerdings so viel berufenen Brüder Balder und Höder vor der Erwähnung Sigfrids einzufügen.

Der glänzende Liebling der Asen, Balder, der Sohn des Odin und der Frigg, wohnt mit seiner Gemahlin Nanna, der Frühlingsblüte, in Breidablick (Weitglanz). Frigg nimmt, durch die Unheil verkündenden Träume Balders von Angst ergriffen, alle Elemente, Steine, Tiere und Pflanzen in Pflicht, ihren Sohn nicht zu beschädigen, aber sein täppischer Bruder, der blinde Höder, schiefst, von dem schlimmen Loki geleitet, das tödliche Geschofs, die anscheinend harmlosen Mistelsprossen, auf Balder ab, welcher fällt und auf einem brennenden Schiff mit seiner vor Gram um ihn dahingewelkten Gemahlin zur Hel ins Schattenreich fährt.

Das auf Seite 14 der vorliegenden Abhandlung (Helldunkel 2) besprochene Gemälde von Philipp Uffenbach, „das jüngste Gericht", stellt vielmehr das prophetische Bild der Auferweckung der verdorrten, auf dem Felde liegenden Totengebeine nach Ezechiel, Cap. XXXVII, V. 1—10 dar.

Druck von Aug. Weisbrod in Frankfurt a. M.

Studien zur Kunst- und Culturgeschichte

V

Helldunkel

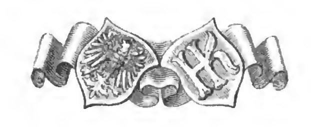
3

Chiaroscuro Camaïeu

Holzschnitte in Helldunkel

Von

PROFESSOR WILHELM SEIBT



Frankfurt am Main

Verlag von Heinrich Keller

1891

Freifräulein

KLOTHILDE VON GÜNDERRODE

Verehrungsvoll zugeeignet

von

dem Verfasser.

Vorwort.

Der Zweck dieser Blätter ist die geschichtliche Betrachtung eines im ganzen weniger beachteten Kunstzweiges der grofsen Epoche des 16. Jahrhunderts und der Nachblüte desselben im 17. Jahrhundert. Nicht ein „kritisches Verzeichnis" der Abdrucksgattungen und Zustände" in möglichster Vollständigkeit zu geben war die Absicht des Verfassers; er wünschte manchen Kunstfreund darauf aufmerksam zu machen, oder vielmehr daran zu erinnern, welche Fülle von Schönheit, Anmut und Erhabenheit nicht blofs in den mit Recht vielbewunderten und hochgeschätzten eigenhändigen Grabstichelblättern und Radierungen der grofsen Meister, sondern auch in den Holzschnitten mit Tondruck nach Handzeichnungen deutscher, italienischer und niederländischer Künstler der Renaissance sich uns erhalten hat. Denn auch in ihnen ist die unmittelbare Inspiration des Genius in aller Frische lebendig geblieben; nicht selten haben sogar die Meister selbst ihre Erfindungen auf den Holzstock gezeichnet, um sie dann nach ihren Intentionen und unter ihrer Leitung und Korrektur von geschickten Formschneidern ausführen zu lassen.

Vielleicht geschieht manchem unbefangenen Kunstfreund ein Gefallen mit diesem Hinweis; vielleicht flüchtet er sich gern aus dem Nebel und aufgewirbelten Staub des Hexensabbaths moderner Kunstwirren, dessen Feldgeschrei, das längst veraltete Losungswort: „Fair is foul, and foul is fair!" immer aufs neue erschallt, in den reinen Äther auf den Höhen des Cinquecento.

A. Springer sagt in seinem Essay „Das Nachleben der Antike im Mittelalter": „Aus der Thatsache, dafs dem Mittelalter zahlreiche Gemmen vor Augen lagen, folgt allerdings noch nicht unmittelbarer Einflufs auf den Formensinn seiner Künstler. Ein unmittelbarer Beweis dürfte auch dafür nicht leicht gegeben werden." Der Verfasser dieser Blätter hat es versucht, den verlangten Beweis wenigstens für die Miniaturmalerei des mittelalterlichen

Frankreichs in den ihm gesetzten engen Grenzen zu erbringen, um so mehr, als das Wort „camaïeu“, als Bezeichnung, von den geschnittenen Steinen auf die monochrome Malerei, und vornehmlich auf die Zeichnungen und Holzschnitte in Helldunkel übertragen und auch in Deutschland in diesem Sinne vielfach als Kunstausdruck gebraucht wurde.

Frankfurt a. M., im November 1890.

Wilhelm Seibt.

Namen- und Sachverzeichnis.

Anhang.

Einleitung.

In den beiden vorhergehenden Abhandlungen sind wir den Spuren des Helldunkels in der Malerei von seinem frühesten Erscheinen an in den Bildern der Griechen bis zu seiner völligen Ausbildung in den Werken der grofsen Meister der Lichtwirkung gefolgt. Vasari sagt zwar, nach der Meinung der Maler neige das Helldunkel mehr zur Zeichnung als zur Malerei, weil es von der Nachahmung der Marmorstatuen, Bronzefiguren, Reliefs u. s. w. hergeleitet sei; allein man darf nur die Namen Correggio und Rembrandt nennen, um diese Meinung zu widerlegen. Überdies ist das Wort chiaroscuro ein mehrdeutiges, und Vasari selbst wendet es nicht blofs auf die Handzeichnungen an, welche mit mehreren, jedoch einfarbigen Schattentönen und auf solche, die auf gefärbtem Papier[1]) mit Aufhöhung von Weifs verfertigt sind, sondern auch auf die dergleichen Zeichnungen wiedergebenden Holzschnitte und auf die Fufsböden von eingelegtem Marmor, welche Helldunkelzeichnungen nachahmen. **Chiaroscuro.**

Damals wie jetzt, sobald die Konturen dieser Zeichnungen entworfen waren, wurden die Schatten mit dem Stift oder der Feder hineinschraffiert, oder es wurden statt dieser Strichlagen mit dem Pinsel je nach Bedürfnis hellere oder dunklere Tinten aufgetragen. Die Franzosen geben Zeichnungen dieser letzteren Art und einfarbigen Bildern[2]) den Namen „camaïeu". **Camaïeu.**

---

[1]) „altri (disegni) di chiaro e scuro si conducono su fogli tinti".

[2]) Plinius erwähnt mehrfach einfarbiger Bilder; er sagt (Nat. Hist. XXXV, 15), dafs die Griechen, teils zu Sikyon, teils bei den Korinthern, zuerst den Schatten eines Menschen mit Linien umzogen hätten. So sei die erste Malerei beschaffen gewesen, die folgende habe immer nur eine einzige Farbe angewendet und, nachdem die mühsamere erfunden war, die monochromatische geheifsen, wie diese denn noch zu seiner Zeit fortbestehe („itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc". Vergl. XXXV, 56). Ferner **Einfarb. Bilder d. Alten.**

Das Dictionnaire de l'Académie française definiert dieses Wort folgendermafsen: „Pierre fine de deux couleurs. Il se dit plus particulièrement d'un tableau peint avec une seule couleur". Von dem in gleicher Bedeutung gebrauchten Wort „camée" gibt die Akademie folgende Erklärung: „Pierre composée de différentes couches et sculptée en relief. Il se dit aussi, en peinture, des imitations de camées faites en grisaille"; grisaille erklärt die Akademie als „peinture qui se fait avec deux couleurs, l'une claire, l'autre brune, et qui représente des objets supposés blancs". Littré gibt dieselben sich widersprechenden Erklärungen. Lessing[1]) gebraucht „Cameo" und „Camayeu" als völlig gleichbedeutend, und versteht darunter einen erhaben geschnittenen Stein, „dessen Grundlage von einer andern Farbe ist, als die darauf geschnittene Figur, der also zuverlässig ein Onyx sein wird". — „Der Sardonyx zeigt drei Lagen von drei Farben, zwei, die er als Onyx hat und eine dritte, welche dem Sarder (Carneol) gleicht; von dieser Zusammensetzung führt der Stein seinen Namen".

Der Onyx besteht aus zwei, oft aber auch aus mehreren verschiedenfarbigen Lagen. Im k. k. Münz- und Antiken-Kabinet zu Wien (Kasten II, Nr. 33) wird ein Onyx von fünf Lagen aufbewahrt, der Porträtkopf eines jugendlichen Commodus; ein sehr schöner Onyxkamee von neun Lagen, griechische Arbeit, stellt Zeus im Gigantenkampfe dar (daselbst, Kasten II, Nr. 3).

Die Etymologie von „camaïeu" hat den Gelehrten viel Kopfbrechen gekostet. Zuerst, und zwar im Mittellateinischen, tritt das Wort in einfacher Gestalt, später (im Romanischen und Mittel-

---

XXXIII, 117): „Mit Zinnober malten die Alten die Gemälde, welche man auch jetzt noch einfarbige nennt". („Cinnabari veteres quae etiam nunc vocant monochromata pingebant"). Endlich XXXV, 64: „(Zeuxis) pinxit et monochromata ex albo". Diese monochromen Bilder in Weifs malte Zeuxis jedenfalls auf einen dunklen Grund. K. Otfried Müller bemerkt (Handbuch der Archäologie der Kunst § 318): „Die Alten waren im höchsten Grade auf zarte und feinabgewogene Umrifszeichnungen bedacht, und in ihren Schulen wurden lange Vorübungen mit dem Griffel (graphis) auf Wachstafeln, und mit dem Pinsel (penicillus) und einer Farbe auf Buchsbaumtafeln, bald mit schwarzer Farbe auf weifse, bald mit weifser auf schwarzgefärbte, für nötig gehalten, ehe der Schüler den Pinsel in mehrere Farben tauchen durfte. Blofse Umrisse sind *μονογράμματα* (dergleichen hatte man von Parrhasios); einfarbige Bilder auf einem verschiedenfarbigen Grund *μονοχρώματα*".

[1]) Briefe antiquarischen Inhalts, 47. und 48. Brief.

hochdeutschen) in immer groteskeren Verkleidungen auf: mittellat. camaeus (730, Vitae abb. S. Albani, angeführt im „Glossaire“ von Laborde), mittelhochdeutsch gamahiu (vor 1287, in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg, Variante chammachiu), gamahiu (1293, in Hugos von Langenstein Martina), kamahû (Ende des 13. Jahrh., Volmars Steinbuch), mittellat. camahutus (1295), camahotus (1315), camahelus (1321), altfranz. camahieu (1316), gamahieu (1363), spanisch und portug. camafeo; spätere Formen sind: gamehee (1411), kamehaue (um 1499, in Ritter Arnolds von Harff Pilgerfahrt), gemmahuja und getrennt gemma huja (1500) gammenhü (1560). Die vorkommenden Varianten des Wortes sind mit den hier angeführten Formen keineswegs erschöpft. Lessing hält sich an die späte Form gemmahuja, welche nach seiner Meinung eine Verstümmelung und Kontraktion von gemma onychia ist. Mahn geht gleichfalls auf gemma (altfranz. game), barbarisch verhärtet in camme, came, zurück, woher adjektivisch cammaeus, ital. cameo, franz. cammée. In cammahutus, cammahotus ist hutus, hotus das französische haut; jenes bedeutet also cammaeus altus, ein erhaben geschnittener Stein[1]).

Grofs war im Altertum das Wohlgefallen an Edelsteinen, sowohl an Intaglien als auch an Kameen. Die griechischen Musiker, z. B. die Flötenspieler Ismenias und Dionysodorus, zwei Nebenbuhler in ihrer Kunst, waren besonders erpicht auf diesen ebenso teuern wie glänzenden Fingerschmuck. Allbekannt ist der Ring des Polykrates. In Rom besafs zuerst Scaurus, der Stiefsohn des Sulla, eine Daktyliothek, Pompejus weihte die dem Mithridates abgenommene als Siegesbeute auf dem Kapitol, Cäsar weihte sechs Daktyliotheken im Tempel der Venus Genetrix, und Marcellus,

[1]) Die Härtung der anlautenden Kehlmedia in Tenuis ist im Romanischen selten, doch nicht, wie Diez behauptet, ohne Beispiel: Cadiz, Cadix ist aus Gades entstanden; der Bewohner von Cadiz wird sogar Gaditano genannt. Im Lateinischen ist das Zeichen G aus C hervorgegangen; so schrieb man die Vornamen Gajus und Gnaeus abgekürzt C und Cn; bei Plinius findet sich gobio (Gründling, Kresse) IX, 175 und cobio (κωβιὸς) XXXII, 146. Diez berücksichtigt zu wenig, welche abenteuerliche Entstellungen die Namen von Mineralien im Mittelalter erlitten haben, wie z. B. besteon aus asbeston, emetîn aus amandîn, cinreis aus quirin, vertille aus berille, etc. (Vergl. Althochdeutsches Wörterbuch von Prof. Dr. Oskar Schade, S. LIII). Die Ableitung der Form camaïeu von κόμμα, Schlag, Prägung (Diez), oder von κάμνειν, mit Mühe verfertigen (Littré) hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich.

der Sohn der Octavia, eine im Tempel des palatinischen Apollo. In der Kaiserzeit erreichte die Prunksucht mit geschnittenen Steinen ihren Höhepunkt. Es wurden sogar Becher und Pateren (Onyxgefäfse) ganz aus Edelsteinen geschnitten. Noch vorhandene antike Gefäfse dieser Art sind die sogenannte Mantuanische Vase mit zwölf in Hochrelief geschnittenen Figuren, ein Prachtstück, angeblich einst im Besitz des Mithridates, gegenwärtig aus dem Nachlasse des vertriebenen Herzogs Karl dem Museum zu Braunschweig zurückerstattet; der Achatbecher des Ptolemäus, den Karl III. (der Einfältige) der Abtei von Saint-Denis schenkte; die aus der Sammlung der Herzöge von Parma nach Neapel gekommene Onyxschale, welche aufsen ein Medusenhaupt, innen die Figur Alexanders des Grofsen, von seinem Gefolge umgeben, ziert u. a. m.

Wie im Altertume Becher, Krateren, Leuchter und andere Arbeiten aus edlen Metallen, ja sogar Musikinstrumente mit Gemmen ausgeschmückt wurden, so brachte man im Mittelalter antike Kameen — Porträtköpfe römischer Kaiser und mythologische Gottheiten, ja den christlichen Kultus entweihende Darstellungen, wie z. B. eine Leda mit dem Schwane und noch Anstöfsigeres — an Reliquienkasten, Kreuzen, Kelchen und anderen Kirchengeräten an. An dem Grabmal der heil. Elisabeth (gest. den 19. November 1231) in der ihr geweihten Kirche zu Marburg in Hessen war ein reicher Gemmenschmuck angebracht, welchen die Franzosen im Jahre 1810 raubten. Darunter befanden sich Kameen mit mythologischen Figuren, z. B. Eros, Zeus, Apollo, Pallas Athene u. a. Ganz besonders im mittelalterlichen Frankreich herrschte dieser Gebrauch. Die damalige Welt, Priester wie Laien, war naiv genug, in einem Jupiter, den Blitzstrahl in der Rechten, das Scepter in der Linken und den Adler zu seinen Füfsen, St. Johannes den Evangelisten zu sehen, einen Eros für einen kleinen Engel zu halten. Der Kamee mit dem Jupiter (Onyx) befindet sich zu Paris im Medaillenkabinet der National-Bibliothek. Die Fassung des Steines trägt als Inschrift auf emailliertem Grund die Anfangsworte des Evangeliums St. Johannis; über dem französischen Wappenschild steht die emaillierte Inschrift: „Charles, roi de France, fils du roi Jehan, donna ce joyau l'an MCCCLXVII“. Auch der von einem Adler emporgetragene Germanicus (Sardonyx) galt mehr als 700 Jahre für einen heiligen Johannes. Er war im Besitze der Benediktiner von St. Evre zu Toul. Als die frommen Väter entdeckt hatten, dafs der Gegenstand ein heidnischer sei, verehrten sie Ludwig XIV.

im Jahre 1684 den Stein. Im Mittelalter war die Geistlichkeit nicht so skrupulös. Springer sagt [1]): „Die Kirche, stets weltklug, half sich aus der Not. Was sie zu erreichen aufser Stande war, unterwarf sie ihrem Dienste. Sie ordnete die symbolische Reinigung aller aufgefundenen antiken Gemmen, geschnittenen Steine und Gefäfse an. Ein feierliches Gebet mufste über derartige Funde gesprochen werden, die antiken Schätze wurden exorcisiert. „Allmächtiger, ewiger Gott“, so lautete die kirchliche Formel, „hilf und reinige diese durch Heidenkunst geschaffenen Geräte, auf dafs sie von den Gläubigen benutzt und zu deinen Ehren verwendet werden“. Der einen goldenen Reliquienbehälter schmückende Eros ist als Engel verzeichnet im Inventar des Herzogs von Berry († 1416): „Un reliquaire d'or, sur un pied en façon de lozenge et le dessus est d'une fleur de lys à deux dalphins, où est, au milieu, un camahieu, à un Angelot tout nud et y fallent ij ballais, pesant VII onces, XV esterlins“.

Der Glaube an die fabelhafte Entstehung der Edelsteine sowie namentlich an ihre Zauber- und Heilkraft vererbte von dem Altertum auf das Mittelalter und trug noch mehr Märchenblüten. Meister Otte (Mitte des 13. Jahrh.) erzählt in seinem nach Gautier d'Arras gedichteten Epos, dafs zur Zeit des Kaisers Phokas ein Wunderknabe, Eraklius genannt, in Rom geboren wurde, dem Gott die Gabe verlieh, aller Steine Kraft, aller Rosse Tugend und aller Weiber innersten Sinn und geheimes Thun zu erkennen. 58 Edelsteine, „ze sælde unt ze erzenie guot“ — Wolfram von Eschenbach zählt im Parzival (791) ihre sämtlichen Namen in dreifsig Versen auf — sind um das Lager des siechen Gralkönigs Anfortas angebracht, allein auch sie vermögen dem Todwunden ohne den göttlichen Willen nicht zu helfen. Unter ihnen fehlen selbstverständlich Onyx und Sardonyx nicht [2]). Volmar (gegen Ende des 13. Jahrh.) gibt in seinem Steinbuche [3]) (629 ff.) von den Kameen folgende Kunde:

---

[1]) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte S. 13 f.

[2]) „Wolfram entnahm diese Namen einem sogenannten Arestotiles (Pseudo-Aristoteles) oder Diascorides (Pseudo-Dioscorides) de lapidibus, einem der lateinischen Steinbücher, die seiner Zeit umliefen, wie wir sie auch von Arnoldus Saxo um 1225 benutzt sehen“. Altdeutsches Wörterbuch von Prof. Dr. Oskar Schade, S. LII.

[3]) Das Steinbuch. Ein altdeutsches Gedicht von Volmar. Mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhange herausgegeben von Hans Lambel. Heilbronn 1877.

„Ein stein heizet kamahû,
von dëm will ich iu sagen nû
dër ist enmitten wîz gar
und alumbe swarz var
und ist vol antlütze.
dër stein ist ouch vil nütze,
daz wizzet vür ein wârheit.
swër dën stein bî im treit,
dem wehset iemer mêre
beide guot und êre.
und wil iu wærlîche sagen,
man sol in niht ze strîte tragen:
wan im misselinget,
swër dën stein dar bringet“.

In Byzanz wandte sich die Steinschneidekunst Darstellungen aus dem christlichen Kultus zu, selbstverständlich in der starren, dem Leben abgestorbenen Weise der übrigen byzantinischen Kunst. Als das griechische Kaiserreich durch die Türken seinen Untergang fand, flüchteten byzantinische Künstler nach Italien, und durch sie lebte auch hier die Steinschneidekunst wieder auf, aber erst ausgezeichnete Künstler des 16. Jahrhunderts, wie Giovanni delle Corniole, Domenico de' Cammei, Matteo dal Nassaro, Valerio Vincentino, Alessandro Cesari, Gio: Antonio de' Rossi, die Misuroni u. a. lieferten wieder bewundernswürdige Werke des Gemmenschnitts.

Der Anblick antiker erhaben geschnittener Onyxe und Sardonyxe reizte durch die zarte und weiche Behandlung des Nackten und der feinen Gewänder, besonders aber durch die magische Wirkung des Helldunkels in dem von den trefflichsten Künstlern behandelten glänzenden und farbenschönen Material die Miniatoren der karolingischen Zeit, Abbildungen von Kameen als Ornamente in den Umrahmungen des Textes der Handschriften, z. B. in den als Arkaden gebildeten Einfassungen des Evangeliariums von Soissons[1]) anzubringen, welches von Ludwig dem Frommen (wahrscheinlich 826) der St. Medardusabtei geschenkt wurde. Aber auch noch im 16. Jahrhundert verherrlichte der berühmteste Miniaturmaler Italiens, Don Giulio Clovio, genannt Macedo (geb. 1498 zu Grizane, gest. 1578 in Rom) mit unvergleichlich schön

Giulio Clovio.

[1]) National-Bibliothek zu Paris.

nachgeahmten Onyxkameen, abgesehen von der Fülle anderer Ornamente, die Randmalereien auf dem Titelblatt des Psalteriums für den Papst Paul III. (MDXLII). Die gröfseren Initialen in dem Folioband erfreuen das Auge nicht blofs durch wundervolle farbige Arabesken auf goldenem Grunde, sondern gleichfalls durch in den Füllungen höchst zierlich gemalte Kameen mit auf den Text bezüglichen Darstellungen [1]).

Seit dem 14. Jahrhundert malten die Illuminatoren in Frankreich die Miniaturen vieler Manuskripte nur helldunkel nach Art der Onyxkameen, so z. B. sehr schön in „les Heures de la Pucelle" (Gebetbuch zur Verehrung der heil. Jungfrau) von 1446 (Inv. des Herzogs von Berry). Eine französische Übersetzung der Triumphe Petrarcas [2]) ist mit sieben zierlich grau in grau gemalten Bildern geschmückt; der Himmel ist tiefblau, hier und da sind die Gewänder und Geräte gleichsam aus alter Gewohnheit noch farbig. In der Handschriftensammlung des Herzogs von Hamilton, welche im Jahre 1882 um 1½ Millionen Mark für das Königliche Museum in Berlin erworben wurde, befindet sich ein Manuskript des „Roman de la Rose" mit über hundert grau in grau ausgeführten Miniaturen. Man nannte dies „enluminer de blanc et de noir"; erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kam die Benennung „peinture en camahieu" auf. Etwas früher begann man in Frankreich monochrom in einer beliebigen Farbe zu malen. In einem Gebetbuche König Heinrichs II. sind verschiedene Bilder sehr zart und fein nur in einer Farbe, z. B. rot, blau, braun (camaïeu rouge, bleu, brun) etc. gehalten und in den Lichtern mit Gold gehöht.

Mono-chrome Miniaturen

„Camaïeu" blieb nun bei den Franzosen der beliebte Name für monochrome Malerei, Helldunkel-Handzeichnung und Helldunkel-Holzschnitt. „Grisaille" bezeichnet richtig doch nur alles, was grau in grau gehalten ist; „cirage" die Malerei, welche die natürliche Farbe des Wachses (Wachsreliefs) nachahmt [3]).

---

[1]) Für den Kardinal Alessandro Farnese malte Clovio die Miniaturen in einem von dem Kalligraphen Monterchi geschriebenen Offizio della Madonna (Tageszeiten der heil. Jungfrau). Vasari bemerkt in der Beschreibung desselben: „Alla messa della Madonna ha posto innanzi una fregiatura finta di cammeo, che è Gabbriello che annunzia il Verbo alla Vergine". Als charakteristisch für Clovios Miniaturen im allgemeinen sagt er: . . . . „in alcune figure di fregj si veggiono alcune figurette nude ed in altre maniere, fatte simili a cammei" ec.

[2]) Bibliothek des Arsenals zu Paris.

[3]) Der kunstgelehrte Benediktiner Pernety gab schon im vorigen Jahr-

Helldunkel-Handzeichnungen.

Unabhängig von der Nachahmung der Kameen ging aus der Malerskizze mit Feder oder Pinsel naturgemäfs die sorgfältiger ausgeführte Helldunkel-Handzeichnung hervor, welche, und ebenso der sie nachahmende Holzschnitt, nur auf Schatten und Licht, nicht auf die Lokalfarben Rücksicht nahm, aber bei der Schattengebung nicht immer blofs eine, zuweilen auch mehrere Tinten verwendete.

Cennino Cennini.

Die früheste Anweisung zu der von Vasari (Introduzione, cap. XVI) beschriebene Zeichnungsart „di chiaro e scuro" gibt einer der letzten Nachfolger Giottos, Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, dessen schon mehrfach (Helldunkel I, S. 16 ff.) gedacht wurde. Cennini verfafste seinen Trattato della Pittura wahrscheinlich schon in dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, denn das Datum „31. Juli 1437" in der vatikanischen Handschrift wurde vom Abschreiber, einem Gefangenen in le Stinche zu Florenz, in der Schlufszeile als Tag der Beendigung seiner Arbeit hinzugefügt.

Zeichentäfelchen.

Cennini, welcher die seit länger als einem Jahrhundert in der Praxis erprobten und durch die Tradition von den Meistern auf die Schüler vererbten Rezepte zusammenstellte, behandelt ausführlich das Zeichenmaterial, die Bereitung der Farben, die Färbung des Papiers und des Pergaments u. s. w. Im 5. Kapitel gedenkt er der schon von Plinius erwähnten Täfelchen von Buchsbaum- oder Feigenholz [1]). Diese, eine Hand lang, wurden mit Pulver von Sepiaknochen geglättet und mit Knochenmehl, „eine halbe Bohne grofs", grundiert. Das Knochenmehl wurde mit Speichel gemischt und mit dem Daumen über das ganze Täfelchen gleichmäfsig ausgebreitet. Ehe es trocknete, hielt man das Täfelchen mit der Linken und klopfte mit den Fingerspitzen der Rechten darauf, bis es völlig trocken war. Das Knochenmehl wurde aus alten Knochen von den Rippen der Hühner oder der Kapaune oder auch von den Keulen und Schultern der Hämmel bereitet. „Wie du sie unter dem Tisch findest" [2]), sagt Cennini, „lege sie ins Feuer, und sobald du siehst, dafs sie recht weifs geworden, mehr noch als Asche, so nimm sie heraus und mahle sie wohl

hundert folgende klare Definition: „Un camayeu est comme un dessin lavé, où l'on observe la dégradation des objets pour former les lointains, et faire fuir les objets par l'affoiblissement des teintes" etc. „Les camayeux peints en gris, sont des grisailles, et ceux en jaune se nomment cirage". (Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure etc. Par Dom Antoine-Joseph Pernety. Paris M.DCC.LVII.

[1]) Vergl. S. 2, Anmerkung.

[2]) „Come gli truovi sotto la mensa".

mit dem Porphyrstein". Auf die mit diesem Pulver grundierten Täfelchen wurde mit dem Silberstift oder auch mit Stiften aus Messing und anderen Metallen [1]) gezeichnet, wenn nur die Spitze Silber war. Im 10. Kapitel gibt Cennini folgende Anweisung: Silberstift.

„Art und Weise, auf Pergament und Baumwollenpapier zu zeichnen und mit Wasserfarben zu schattieren".

„Man kann auch auf Pergament und Baumwollenpapier zeichnen. Auf Pergament kannst du mit dem geeigneten Stift zeichnen oder vielmehr entwerfen [2]), nachdem du zuerst Knochenmehl darauf gestreut, gehörig verteilt und trocken in Pulverform wie den Sandarach (vernice da scrivere) aufgerieben hast. Wenn du, nachdem du die Zeichnung mit dem Stift vollendet hast, diese noch mehr hervorheben willst, so umreifse sie mit Tinte aufsen und wo es nötig ist. Und die Falten kannst du mit gewässerter Tinte (acquerelle d'inchiostro) schattieren, nämlich mit zwei Tropfen Tinte und so viel Wasser, als in eine Nufsschale geht, und mit einem spitzen, aus den Schwanzhaaren eines Eichhörnchens gemachten Pinsel, und zwar immer ziemlich trocken. Und so machst du für die dunklen Stellen die Wasserfarben mit einigen Tropfen Tinte dunkler. Geradeso kannst du Farben und Tüchleinfarben anwenden, wie sie die Miniatoren gebrauchen. Die Farben werden mit Gummi oder eigentlich mit gut geschlagenem und flüssig gemachtem Eiweifs gemischt". Aquarell-tinte.

Kap. 11. „Du kannst auch, ohne Knochenmehl zu gebrauchen, auf Papier mit einem Bleistift zeichnen, einem Stift nämlich, welcher aus zwei Teilen Blei und einem Teil wohlgehämmerten Zinnes besteht" [3]). Bleistift.

Lassen wir hier auch Vasari im Auszug zu Wort kommen. Auch er mischt noch „inchiostro" mit Wasser, aber der „Tüchleinfarben" erwähnt er nicht mehr. Er sagt im 16. Kapitel seiner Einleitung unter anderem: „Die Skizzen sind die erste Art von Zeichnungen, welche dazu dienen, die Stellungen der Figuren und den ersten Entwurf der Komposition mit der Feder, der Kohle Vasari.

[1]) „E poi abbi uno stile di argento, o d'ottone, o di ciò si sia, purchè dalle punte sia d'argento, sottili a ragione, pulite, e belle".

[2]) „dibusciare, sinonimo di disegnare". (Tambroni).

[3]) Der Graphitstift (unser Reifsbleistift) kam erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemeiner in Gebrauch. Konrad Gefsner erwähnt zwar desselben schon in seinem 1565 in Zürich erschienenen Buche „De rerum fossilium, lapidum et gemmarum natura", aber der Engländer Merret nennt ihn noch 1667 in dem Werke „Pinax rerum naturalium" „eine neue Erfindung".

oder einem anderen Zeichenmaterial zu fixieren. Weil ein solcher erster Entwurf gleichsam nur wie ein Flecken (una macchia) hingeworfen wird, führt er den Namen „Skizze", d. h. Spritzfleck. Nach diesen Skizzen macht man die sorgfältigeren und ausgeführteren Zeichnungen. Hierauf vergröfsert man mit Hilfe des Zirkels oder nach dem Augenmafs die Zeichnung zu dem Umfang, welchen

Rotstein.

das Bild haben soll. Dies geschieht entweder mit Rotstein, der aus den Bergen Deutschlands kommt, und, weil er zart ist, sich

Schwarze Kreide.

leicht schneiden und zuspitzen läfst, oder mit schwarzer Kreide, welche aus den Bergen Frankreichs [1]) kommt. Andere Zeichnungen werden in Helldunkel auf gefärbtes Papier gemacht, das den Mittelton abgibt; mit der Feder zeichnet man die Umrisse, und mit etwas mit Wasser vermischter Tinte legt man leicht die Schatten an; dann setzt man mit einem feinen Pinsel die Lichter in gummiertem Bleiweifs auf. Andere machen nur Federzeichnungen, bei welchen das Licht auf dem weifsen Papier ausgespart wird, was schwer, aber sehr kunstreich (maestrevole) ist" [2]).

---

[1]) Cennini gibt an: „aus Piemont".

[2]) Längst vor Vasari sagt schon Cennini im 13. Kapital seines Trattato: „Weifst du, was dir aus dem Federzeichnen erwachsen wird? Dafs du erfahren, geschickt und zu vielerlei Zeichnungen im Kopfe fähig werden wirst." Die späteren Autoren, wie Borghini und Armenino, wiederholen nur die Angaben Cenninis und Vasaris:

Borghini.

„Si può disegnare colla penna sola, lasciando i lumi della carta, il qual modo è molto difficile, ma molto a maestra mano conveniente. Ma volendo far disegni più vaghi, per mettere più figure insieme, e dimostrar qualche istoria, sarà molto a proposito disegnar di chiaro scuro sopra fogli tinti, che fanno un mezzo, e la penna fa i dintorni o lineamenti, e l'inchiostro con acqua fa una tinta dolce, che vela e adombra il disegno: dipoi con pennello sottile, intinto nella biacca stemperata con gomma, si danno i lumi" ec.

Il Riposo di Raffaelle Borghini. Firenze 1554. (Prima edizione).

Armenino.

„Il terzo modo, il quale da noi si chiama di chiaro e scuro, non è in altro da questo differente, fuorchè nei lumi, i quali vi si aggiungono di più, e perciò, acciochè quelli vi appariscano, prima si tinge la carta di qualche colore, il quale non abbia corpo, onde finiti che sono poi i disegni con tutte le ombre che vi vanno, si piglia pei lumi un poco di biacca sottile, la quale si stempera con un poco di gomma arabica, in modo però che sia saldetta, colla quale poi si viene lumeggiando tutte le sommità che debbono apparire nel disegno, con un pennelletto di vajo sottile, finchè si vede essere ben finito. Questa via era al mio tempo molto usata in Roma, perciocchè ella è veramente propria per coloro che le opere che sono finite di marmo o di bronzo ritranno dalle facciate o da altri luoghi dipinte."

De' veri Precetti della Pittura di M. Gio. Battista Armenino da Faenza libri tre. Ravenna, Francesco Tebaldini. 1587. (Prima edizione).

Wie die Maler des Altertums, bereiteten sich die Künstler des Mittelalters und selbst der späteren Zeit weit bis in das 18. Jahrhundert hinein ihre Farben selbst. Zahlreich sind die Anleitungen dazu, von den ältesten, der „Schedula diversarum artium“ des Theophilus und dem Werk des Eraclius „De coloribus et artibus Romanorum“ an bilden sie eine stattliche Reihe. Von allen diesen Anweisungen, auch von der Cenninis zur Bereitung der Farben und zur Färbung des Pergaments und Papiers absehend, werfen wir nur einen Blick auf die von Cennini angegebenen, zur Herstellung der Helldunkelzeichnungen erforderlichen Gegenstände. Wattenbach[1]) sagt von dem Ursprung des Namens „Pergament“: „Als König Eumenes II. (197—158 v. Chr.) in Pergamus eine grofse Bibliothek anlegte und so als Nebenbuhler der Ptolemäer auftrat, verboten diese aus Eifersucht die Ausfuhr des Papyrus. Die Folge davon war, dafs man sich wieder dem altasiatischen Schreibstoff, den Tierhäuten, zuwandte und die Zubereitung derselben so sehr verbesserte, dafs sie in dieser neuen Gestalt als charta Pergamena bezeichnet wurden (Plini Nat. Hist. XIII, 70 nach Varro).“ — „Im Mittelalter verwandte man in Italien und Spanien zum Pergament mehr Ziegen- und Hammelfelle, in Deutschland mehr Kalbfelle, deren dickeres Leder auf beiden Seiten mit Bimsstein abgerieben, das vitulinum, vélin, vellum gab. Man unterscheidet davon jetzt das aus Schaffellen bereitete parchemin, parchment.“ — Nach Cennini scheint das Pergament aus Ziegenfellen viel zum Zeichnen und Malen benutzt worden zu sein.

Theophilus. Eraclius.

Pergament.

Baumwollenpapier.

„Baumwollenpapier (charta bambacina, bombacina, gossypina, cuttunea, xylina — Theophilus (I, 23) nennt es „pergamena graeca quae fit ex lana ligni“) soll bei den Chinesen schon seit uralter Zeit gebraucht und um das Jahr 704 den Arabern bekannt geworden sein, von welchen die Griechen die Fabrikation desselben lernten. In Damaskus wurde dieselbe lebhaft betrieben, und man nannte es deshalb charta Damascena. Lumpenpapier erwähnt zuerst Petrus Cluniacensis, der von 1122 bis 1150 Abt von Cluni war“.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts bestanden schon Papiermühlen in der Lombardei und im Kirchenstaat. In letzterem war damals schon Fabriano in der Delegation Macerata wegen seiner

[1]) W. Wattenbach, das Schriftwesen im Mittelalter, passim.

Pergament- und Papierfabrikation durch ganz Italien berühmt. Wenn auch wohl in Deutschland seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts reines Linnenpapier im Gebrauch war, so legte doch erst im Jahre 1390 der Nürnberger Patrizier Ulman Stromer[1]) (geb. den 6. Januar 1329, gest. den 1. April 1407) in Deutschland mit Hilfe von zwei Lombarden die erste Papiermühle auf der von Leupold Schürstab erkauften Gleifsmühle (jetzt Weidenmühle) an der Hallerwiese zu Nürnberg an. Auf dieser Mühle trieben schon im ersten Jahre zwei Räder 18 Stampfen.

Linnenpapier.

Tinte. (inchiostro)

Weder Cennini noch Vasari gibt die Art des zur Bereitung der Aquarelltinte verwendeten inchiostro an. Unter den verschiedenen Gattungen von Schwarz nennt Cennini dasjenige, welches aus gebrannten Weinreben, Mandelschalen oder Pfirsichkernen bereitet wird. Die Benennung encaustum, incaustum, ital. inchiostro deutet allerdings auf „Einbrennen“ bei der Bereitung der Tinte hin. Theophilus (Divers. art. schedula, lib. I, cap. XLV) teilt ein Rezept mit zur Bereitung der Tinte aus der Rinde von Dornholz (ligna spinarum). Nach Hendrie wäre das dabei gebrauchte atramentum Vitriol; als Bestandteile des atramentum librarium gibt jedoch Plinius (Nat. Hist. XXXII, 6) Rufs und Gummi an, ebenso Eraclius[2]), welcher statt des Gummis Malerleim (pictorum gluten) hinzumischt. Schwarze Farbe wird, wie oben nach Theophilus aus Dornholz, nach einem anderen Rezept des Eraclius (liber III, cap. L) aus Reisern (ex sarmentis) gewonnen. Wattenbach sagt: „Marcianus Capella erwähnt zuerst die Galläpfel: gallarum commixtio. Im Altertum benutzte man aber auch als Tinte den Saft des Tintenfisches (Persius 3,13: „nigra sepia“; Ausonii epist. 7: „fulva sepia.“). In päpstlichen Bullen sind nicht selten die Initialen der ersten Zeile in Sepia reich und geschmackvoll verziert.“

[1]) Im „Püchel von meim geslechet und von abentewr“, das er vom Jahre 1360 an schrieb, erzählt Stromer selbst: „In nomine Christi amen. Anno domini 1390. Ich Ulman Stromeir hub an mit dem ersten zu dem papir zu machen zu sant Johans tag sunbenten“ (24. Juni). — Auf dem Hochrelief, das Abendmahl vorstellend, an der Chorwand der Sebaldskirche in Nürnberg, hat, wie Joh. Neudörffer berichtet, Adam Krafft einem der Apostel die Züge Ulman Stromers gegeben.

[2]) Liber III, cap. LIII. Dieses atramentum diente zum Malen, wie zum Schreiben. („Atramenti vero compositio sic erit observanda, quae non solum ad usum picturae necessaria videtur, sed etiam ad quotidianas scripturas.“) — Über Eraclius s. Anhang I.

Rohr und Schreibfeder.

Im Altertum gebrauchte man das Rohr (calamus) zum Schreiben, und lange noch, als die Gänsefeder es verdrängt hatte, ward calamus in übertragener Bedeutung gebraucht. Das beste Rohr kam mit dem Papyrus vom Nil. Der Anonymus Valesianus gedenkt zuerst einer Schreibfeder. Ihrer bediente sich der Ostgotenkönig Teoderich, um durch eine goldene Schablone seinen Namen zu unterzeichnen [1]).

Tüchleinfarben.

Eine gute Erklärung der von Cennini erwähnten „pezzuole" oder „pezzette" [2]) (Tüchleinfarben, wie sie das Strafsburger Manuskript nennt) finden wir in dem von Mrs. Merrifield [3]) herausgegebenen Bologneser Manuskript aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, welches sich in der Bibliothek der Canonici Regolari im Kloster S. Salvatore zu Bologna befindet Man tauchte abgetragenes zartes Linnen in den Saft gewisser Pflanzen, welcher zum Malen und Färben diente. Diese Farbentüchlein werden von den Türken und anderen Bewohnern der Levante Bezerere Rubré, im Westen von Europa Bezzette oder Bezeth genannt. Das folgende Rezept wird als Beispiel genügen.

„Hellgrün, vortrefflich für Miniaturmalerei."

„Nimm dunkelblaue Lilien, zerreibe sie wohl und ziehe den Saft heraus. Dann nimm in Wasser aufgelösten Alaun, tauche zwei oder drei mal einige Stücke weifses Linnen hinein und trockene sie jedesmal im Schatten. Dann tauche sechs bis sieben mal die Leinenlappen in den Liliensaft und lasse sie jedesmal gut im Schatten trocknen. Hierauf halte sie gut verschlossen in einer Schachtel, so dafs die Luft keinen Zutritt findet. Wenn du die Farbe brauchen willst, so nimm ein Stückchen von dem Linnen und weiche es in einer Muschel in Gummiwasser ein, das gerade hinreicht um das Stückchen zu bedecken, und lasse es so während einer Nacht stehen. Dann drücke es gut aus und rühre es in der Muschel um, damit die Farbe herauskommt. Wenn du diese glänzender machen willst, so vermische sie mit präpariertem Eiweifs und gebrauche sie zur

---

[1]) Eine Abbildung dieses Monogramms, welches die Gestalt eines Kreuzes hatte, woran die Buchstaben des Namens TEODERICVS verteilt waren, befindet sich in Dr. Max Schaslers „Schule der Holzschneidekunst" S. 51.

[2]) Pezzetta di Levante ist ein jetzt noch in Italien zum Schminken gebrauchter roter Flor.

[3]) Mrs. Merrifield, Original Treatises, dating from the XIIth to XVIIth centuries, on the Arts of Painting, etc. London 1849. Vol. II, p. 423: „92. Affare verde chiaro per miniare optimo."

Miniatur und um Blätter auf Papier zu malen.“ — Ein anderes Grün für die Miniaturmalerei wurde aus Märzveilchen, Purpur-Violett (pavonazzo)[1]) aus „Erba Gilosia“ (Amaranthus tricolor, Tausendschön, Sammetblume), Schwarzbraun (morello) aus den Beeren des Sambuco selvatico (Sambucus ebulus, Zwergholunder) auf diese Art als Tüchleinfarbe bereitet[2]).

Sammlungen von Handzeichnungen. A. Dürer.

Handzeichnungen grofser Meister wurden schon bei ihren Lebzeiten von Freunden und Schülern gesammelt. So z. B. besafs Willibald Pirkheimer in seiner reichen Kunstkammer im Gilgenhof zu Nürnberg nicht blofs Ölgemälde, sondern auch Zeichnungen verschiedener Art von Albrecht Dürer[3]). Da Pirkheimer ohne männliche Erben starb, so ging die Sammlung auf seinen Schwiegersohn Hans Imhof II. über, welcher Pirkheimers älteste Tochter Felicitas geheiratet hatte. Hans Imhofs dritter Sohn Willibald († 1580), Gatte der Anna Harsdörfer, gelangte nach dem Tode seines Vaters in den Besitz der Kunstkammer und der ebenso

---

1) Pagonazzo, pavonazzo, paonazzo, ponceau, puniceus (φοινίκεος), ursprünglich die Farbe der Dattelpalmfrüchte in ihren Stadien der Rötung (F. Diez), purpurrot, dunkelrot ins Violette übergehend. „A Phoenicibus color phoeniceus, puniceus quoque dictus, flagrat, velut viola flammea: atque a multis olim purpura vocata fuit violacea, hodie pene nomen servat: nam paonacius, quasi puniceus dicitur, etsi aliqui vocem hanc vernaculam a pavonis colore factam volunt.“ Thylesii de coloribus libellus in L. Bayfii annot. etc. Basil. 1537, p. 316, cit. v. Ilg in den Erläuterungen zu Cennini, S. 165.

2) Die Untersuchungen von Dr. A. Hansen lassen die Verhältnisse der Blüten- und Fruchtfarbstoffe weit einfacher erscheinen, als man bisher angenommen hatte. Nach Hansen gibt es zunächst nur zwei hierfür in Betracht kommende gelbe Farbstoffe, das zu den Lipochromen gehörige, im Plasma vorkommende und in Wasser unlösliche Anthoxanthin und das im Zellsaft in Wasser gelöste Anthochlor. Orange entsteht entweder durch reichliche Anhäufung des Anthoxanthins in den Chromatophoren, oder durch Kombination desselben mit einem löslichen roten Farbstoff. Was diesen letzteren betrifft, so lassen sich nach Hansen alle roten Blütenfarben auf einen rosenroten Farbstoff zurückführen, der je nach dem Vorhandensein von Säuren etc. im Zellsaft verschiedene Färbungstöne annimmt, oder sich auch mit etwas Anthoxanthin zu Scharlach kombiniert. Die blauen und violetten Farben sind als Derivate desselben roten Blütenfarbstoffes zu betrachten, der z. B. bei Zusatz von Eisensalzen oder phosphorsaurem Natron violett wird; so findet z. B. der Farbenwechsel der Hortensien von rosa in blau bei Eisenzusatz zur Erde statt. (Dr. A. Hansen, Assist., die Farbstoffe der Blüten und Früchte. Mit 2 Spektraltaf. Würzburg 1884, Stahel. S. Zarnckes Litterar. Centralblatt, 1886, Nr. 25).

3) Heller, A. Dürer, II, S. 71 ff.

reichhaltigen Bibliothek Pirkheimers. Einen grofsen Teil beider Sammlungen kaufte 1636 Lord Arundel, der englische Gesandte am kaiserlichen Hofe zu Wien. Als diese Kostbarkeiten nach England gebracht worden waren, radierte Wenzel Hollar mehrere Handzeichnungen Dürers in der „Collectio Arundeliana“; diese wurde aber während der englischen Revolution teils durch die Wut des Volkes, teils durch einen Brand vernichtet. Nur ein kleiner Rest wurde gerettet und ging an den Herzog von Norfolk über. Die noch übrigen Handzeichnungen Dürers aus der einstigen Pirkheimerischen Kunstkammer kamen während des dreifsigjährigen Krieges in die kaiserliche Sammlung und von da nach zweihundert Jahren in die Albertina zu Wien.

Bonifacius Amerbach in Basel, mit Hans Holbein dem Jüngeren H. Holbein. befreundet, war ein Liebhaber von Ölbildern und Zeichnungen dieses Meisters. Seine Sammlung bildete, besonders für Holbeins Arbeiten, den Kern des Basler Museums. Woltmanns Urtheil über diesen Kunstfreund, dessen edler und feinsinniger Charakter von seinen Zeitgenossen ohne Ausnahme gepriesen wird, erscheint etwas hart. Amerbach besafs wohl einiges Vermögen, aber keineswegs so grofsen Reichtum, um den bestellungsfreudigen Mäcen spielen zu können. Woltmann sagt: „So sehr wir Bonifacius Amerbach danken müssen, dafs er mit treuer Hand und feiner Kenntnis gesammelt und aufbewahrt hat, was ohne ihn zerstreut, verschleudert und der Nichtachtung, ja Zerstörung anheim gefallen wäre, so dürfen wir doch nicht übersehen, dafs alles durch ihn Bewahrte an Zahl und Wert nur unendlich wenig ist im Vergleich zu dem, was Holbein überhaupt in Basel geschaffen und was zum gröfsten Teil untergegangen ist. Im Verhältnis hiezu ist alles Vorhandene nur als spärliche Brocken und Ueberbleibsel anzusehen. Amerbach hat gewifs niemals ein Bild bei Holbein bestellt, es müfste denn sein eigenes Porträt gewesen sein; er hat niemals wertvollere Bilder von ihm gekauft. Was gerade übrig war, und wonach kein Anderer fragte, brachte er an sich von dem Künstler, und wohl noch mehr von dessen Frau, als er selbst in England war, und sie suchen mufste, soviel wie möglich zu Gelde zu machen. Einiges kam aus dem Nachlafs des Erasmus hinzu (Erasmus hatte den Bonifacius Amerbach zu seinem Universalerben eingesetzt), dessen Porträt und noch ein paar Kunstgegenstände, die das Einzige waren, was der grofsmütige Amerbach von der Erbschaft selbst behielt, während er das Übrige, um das An-

denken des Freundes zu ehren, zu Geschenken und Stiftungen verwendete."

M. Grünewald. Es ist schon (Helldunkel II, Elsheimer S. 2 f.) nach Sandrarts Erzählung mitgeteilt worden, dafs der Maler Hans Grimmer die „Handrisse" seines Lehrmeisters, des Matthäus Grünewald von Aschaffenburg, sorgfältig aufbewahrt, und dafs diese nach Grimmers Tod der Frankfurter Maler Philipp Uffenbach an sich gebracht habe.

In Italien wurden wohl noch eifriger Skizzen aller Art, Entwürfe mit Kohle, Stift oder Pinsel und ausgeführtere Helldunkelblätter geschätzter Meister von Künstlern und Kunstfreunden gesammelt. Die Schranken des Raumes gestatten uns nur, kurz der frühesten Sammlungen von Handzeichnungen Lionardos und Raphaels zu gedenken. Lionardo da Vinci vermachte seinem Lieblingsschüler Francesco Melzi seine Instrumente, Bücher und Zeichnungen. Teils von seinem Lehrer und Freunde Melzi, teils von seinem Vater Bernardino Luino, ebenfalls einem Schüler Lionardos, erbte Aurelio Luini eine reiche Sammlung von Handzeichnungen, sowie viele Bände mit Schriften und Zeichnungen von Lionardo. Die Mehrzahl dieser Kunstwerke und Kunstschriften befindet sich gegenwärtig in der Ambrosiana in Mailand, einige andere in Paris.

Lionardo da Vinci.

Raphael. Raphaels Landsmann und Freund Timoteo Viti besafs eine grofse Anzahl von raphaelischen Handzeichnungen; seinem Lieblingsschüler Giulio Romano vermachte der Meister selbst eine Menge seiner schönsten Arbeiten dieser Gattung, und später brachte Giorgio Vasari zusammen, was er von Handzeichnungen berühmter Künstler, namentlich aber Raphaels, auftreiben konnte.

Versuche, Helldunkel-Zeichnungen zu vervielfältigen, wurden schon im 15. Jahrhundert gemacht. Ehe wir darauf näher eingehen, ist noch die Erfindung zu erwähnen, eine beliebige Zeichnung mit verschieden gefärbten Holzstöcken abzudrucken.

Psalterium von 1457. Das prachtvolle Psalterium von 1457 [1]) ist mit 306 verzierten grofsen Anfangsbuchstaben geschmückt, welche in zwei verschiedenen Farben gedruckt sind: rot, wenn die Verzierungen blau, und blau wenn diese rot sind. Am Schlusse des Buches wird ausdrücklich darauf hingewiesen: „Praesens spalmorum (Setzfehler statt psalmorum) codex venustate Capitalium decoratus Rubricationibusque sufficienter distinctus, Adinventione artificiosa imprimendi caracteri-

[1]) Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst, S. 123 f.

zandi absque calami ulla exaratione sic effigiatus, Et ad eusebiam Dei industrie est consummatus Per Johannem fust Civem moguntinum Et Petrum Schöffer de Gernszheim. Anno domini Millesimo cccclvjj. In vigilia Assumcionis.“ [1]). Falkenstein bemerkt dazu: „Der Buchstabe B (Beatus), mit welchem die erste Seite beginnt, 3 Pariser Zoll, 5 Linien hoch und 4 Zoll breit, der gröfste von allen, ist gleich den minder grofsen, mit denen jedesmal ein neuer Psalm beginnt, wahrscheinlich von Schöffer gezeichnet, in Holz geschnitten und mit ebensoviel Stöcken als er Farben hat, abgedruckt.“

Ambroise Firmin Didot [2]) schreibt sich die Entdeckung des Verfahrens zu, welches Peter Schöffer mit so schönem Erfolg ausführte. In den Holzstock nämlich, auf welchem die den Buchstaben umgebenden (blau oder rot abzudruckenden) Ornamente erhaben geschnitten waren, wurde in den Binnenraum des Ornaments, und zwar den ganzen Holzstock durchbohrend, ein Loch grofs genug eingeschnitten, um durch dieses einen zweiten genau eingepafsten Holzstock mit dem, gleich dem Ornament erhaben geschnittenen, aber anders gefärbten Buchstaben einzuschieben [3]). In dieser festen Verbindung konnten die zwei verschieden gefärbten Holzstöcke wie ein einziger abgedruckt werden. Dafs dies so geschah, beweist die genaue Übereinstimmung der Initialen wie der Versalien in ihrem Verhältnis zu den Ornamenten: bei

[1]) „Gegenwärtiges Buch der Psalmen, durch die Schönheit der Hauptbuchstaben geschmückt und mit unterscheidenden Rubriken hinlänglich versehen, ist durch die kunstreiche Erfindung zu drucken und Buchstaben zu bilden, ohne irgend eine Schrift der Feder so ausgeführt und zur Verehrung Gottes mit Fleifs zustande gebracht worden durch Johann Fust, Bürger zu Mainz und Peter Schöffer aus Gernsheim im Jahre des Herrn 1457 am Vorabende des Mariä Himmelfahrttages“ (am 14. August).

[2]) Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris M.DCCC. LXIII. Col. 106.

[3]) Didot sagt: „Dans mon Rapport sur l'Exposition universelle de Londres, j'ai constaté pour la première fois la découverte de ce système d'emboîtage inventé par Pierre Schœffer“, allein die „Entdeckung“ dieses Systems, welches Peter Schöffer erfand und zuerst anwandte, wurde sehr nahe gelegt durch die im 16. Jahrhundert so häufig in illustrierten Büchern vorkommenden Passe-partout, nämlich für den Abdruck geschnittene Holzstöcke, welche einen ornamentierten viereckigen, runden oder ovalen Rahmen darstellen, deren leere Mitte herausgeschnitten ist, so dafs ein anderer Holzstock mit beliebiger Darstellung hineingesetzt werden kann, um welchen dann der erstere die verzierte Einfassung bildet.

keinem einzigen zeigt sich eine Verschiebung oder ein Verfehlen des Raumes, ein Überdruck des Ornaments in den Buchstaben oder umgekehrt, was unfehlbar stattgefunden haben würde, wären Buchstabe und Ornament nach einander abgedruckt worden. Die blumenartigen Verzierungen und ein springender Hund als Ornament sind vertieft in den Körper der Initiale B eingeschnitten, so dafs dieselben wie auf dem weifsen Grund des Papiers ausgespart erscheinen. Gerade so wurden später bei den Helldunkel-Holzschnitten die in den Handzeichnungen mit Bleiweifs aufgesetzten Lichter hervorgebracht [1]). Wie aus den oben angeführteu Schlufsworten des Psalteriums hervorgeht, hielt Schöffer seine Erfindung geheim, so dafs sie in der Folge von anderen nicht verwertet werden konnte. In einigen Exemplaren des im Jahre 1459 von Fust und Schöffer gedruckten Werkes „Guillielmi Durandi Rationale divinorum officiorum“ sind zwar noch die grofsen Anfangsbuchstaben wie die im Psalterium rot und blau gedruckt, in anderen dagegen sind sie mit Purpur und Gold nach Art der Manuskripte gemalt, in der dritten Gattung, wovon drei Exemplare in Paris, ist gar der Raum für die Initialen weifs gelassen.

Karte von Lothringen.

Zu den frühesten Drucken mit mehreren Holzstöcken, welche darum jedoch keineswegs Helldunkelblätter sind, ist auch die von Vielen, wohl zuerst von Heller [2]) erwähnte Karte von Lothringen zu zählen. Diese befindet sich in der von Joh. Schott 1513 zu Strafsburg gedruckten Geographie des Ptolemäus, deren Schlufs lautet: „Anno Christi Opt. Max. M.D.XIII. Pressus hic Ptolemeus Argentine vigilantissima castigatione industriaque Joannis Schotti urbis indigene. Regnante Maximiliano Caesare semper Augusto.“ Die Landkarte, 36 cm. h., 26 cm. br., ist mit drei Platten gedruckt und von den Wappen der vornehmsten Städte des Landes umgeben. Schwarz siud die Einfassungslinien, die Umrisse der Wappen und die Ortsnamen, rot die Felder der Wappen [3]), die

---

1) Vergl. H. Lödel, Bemerkungen über die Erfindung des Clairobscur. Leipzig 1863.

2) Geschichte der Holzschneidekunst, Bamberg 1823, S. 75.

3) Passavant, Peintre-Graveur I, P. 71, Note, sagt unrichtig: „Les armoiries qui entourent les cartes sont même imprimées avec leurs différents émaux“ (mit ihren verschiedenen Farben und Metallen). Er folgte darin Heller, der zuerst den Irrtum mit den Worten begeht: „Die Wappen, welche die Einfassung der Karte ausmachen, sind heraldisch mit ihren Farben gedruckt.“

Zeichen der Orte und die Hauptnamen, bräunlichgrün die Gebirge, Flüsse und Wälder, letztere als Gruppen von Bäumen dargestellt.

Federzeichnungen auf gefärbtem Papier und weifs gehöht waren in Deutschland und in den Niederlanden schon so früh beliebt, wie in Italien. Einer der primitiven Versuche, eine solche Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, wird von Inspektor Rud. Hofmann[1]) dem Meister E. S. 1466 mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, da das Blättchen, welches die Madonna mit dem Kinde unter einem Thronhimmel sitzend darstellt, einige Verwandtschaft mit der „Vierge sous le baldaquin", bez. E. 1467. S. (Passavant No. 143), zeigt. Es ist ein mit weifser Farbe auf schwarzem Grund gedruckter Kupferstich, auf welchem nicht die Schatten mit ihren Übergängen zum Licht durch den Stich, sondern umgekehrt nur die beleuchteten Partien bezeichnet und hervorgehoben werden. Auf diese Weise konnte freilich eine weifsgehöhte schwarze Federzeichnung auf heller gefärbtem Papier nicht völlig wiedergegeben werden, da die schwarzen Konturen und Schraffierungen fehlen, für deren Abdruck eine zweite Kupferplatte hätte gestochen werden müssen. Dieser Abdruck über den von der ersten Platte mit weifser Farbe gemachten würde damals jedoch auf zu grofse technische Schwierigkeiten gestofsen sein. Deshalb wählte der Künstler auch den schwarzen Grund, weil auf demselben der Mangel schwarzer Konturen und Schattenstriche weniger auffällt. Von diesem merkwürdigen Blatte sind nur zwei Exemplare vorhanden: ein Abdruck im Grofsherzogl. Kupferstichkabinet zu Darmstadt und ein zweiter ganz gleicher in der Kupferstichsammlung des Basler Museums. Ähnliche Arbeiten, weifse Drucke auf schwarzem Grund, sind „Die h. Dorothea" im Brüsseler Museum, ein auf der gewöhnlichen Buchdruckerpresse gedruckter Kupferstich (2. Hälfte des 15. Jahrh.), und das Titelblatt zu „Pomerium de tempore, fratris Pelbarti ordinis Sancti Francisci de Themesvar 1498, welches einen Franziskanermönch darstellt, der in einem Garten (pomerium, Zwinger) vor seinem Pulte sitzt und liest; in den vier Ecken sieht man die Symbole der Evangelisten. Passavant (I, 101) erklärt die letztere Arbeit für einen vertieften Metallschnitt; Hymans meint, es könne auch ein vertiefter Holzschnitt sein, was immerhin möglich ist, da auch

Meister E. S. 1466

---

[1]) Dr. Naumanns Archiv f. d. zeichn. Künste 1867. 13 Jahrgang 1. Heft S. 93—98. Mit photogr. Abbildung.

noch spätere Holzschnitte, wie z. B. die „Satyrfamilie“ und „der Fähnrich“ von Ursus Graf in dieser Manier behandelt sind.

Nikel Alexander Mair.

Nikel Alexander Mair von Landshut in Niederbayern (er wird daselbst in Urkunden von 1492—1514 erwähnt) gab seinen Kupferstichen öfters das Aussehen von Handzeichnungen durch einen braunen oder grünen Ton und durch mit dem Pinsel aufgesetzte weiſse oder gelbe Lichter. So ist das Blatt B. 3, „Simson und Delila“, auf dem Wiener Exemplar (k. k. Bibliothek) bräunlich gefärbt mit weiſs aufgesetzten Lichtern; das Exemplar im Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt a. M. wirkt noch malerischer durch den grünlich grauen Grund mit gelben Lichtern auf der reichen Architektur, weiſsen Lichtern auf den Figuren und einem orangegefärbten Himmel, um die Morgenröte anzudeuten[1]). Der „heil. Georg zu Pferde, mit dem besiegten Drachen“ (B. 65, H. 82, Sch. 75), welchen ich für Lukas Cranachs frühesten Versuch im Helldunkel, und zwar seinen Silber- und Golddrucken vorausgehend, halte, ist auf blaues Papier mit weiſsen Lichtern gedruckt. Allerdings verfuhr auch Boldrini noch so in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wenn er die von Tizian auf blaues Papier gemachten Handzeichnungen reproduzierte.

Technik der Helldunkel-Holzschnitte.

Die echten Helldunkel-Holzschnitte (stampe in legno a più colori) wurden jedoch, wie es schon der Name besagt, ausschlieſslich durch Holzplatten hergestellt. Seit den frühesten Versuchen im Holzschnitt bearbeiteten die Formschneider die Stöcke im Längedurchschnitt mit dem Messer, bis der Engländer Thomas Bewick (1753—1828)[2]), welcher früher das Kupferstechen gelernt hatte, zuerst den Grabstichel, und zwar auf Platten im Querdurchschnitt (Hirnholz) anwendete (daher der Ausdruck „über Hirn schneiden“). Die geglättete Oberfläche des Holzstocks wird mit feinem Sandarachpulver eingerieben, damit darauf die Zeichnung mit Feder und Tinte nicht flieſse. Der Formschneider gräbt das die Zeichnung umgebende Holz sorgfältig aus, so daſs sie mit allen ihren Strichen und Punkten erhaben und frei stehen bleibt. Bei den Helldunkelblättern[3]) ist die genaue Übereinstimmung in der

[1]) Der Meinung H. Lödels, daſs diese so hergestellten Blätter auf Täuschung berechnete Fälschungen seien, widerspricht R. Weigel mit vollem Rechte.

[2]) Dr. Max Schasler, die Schule der Holzschneidekunst, Leipzig 1866, S. 121 f.

[3]) Papillon (Traité historique et pratique de la Gravure en Bois etc., Paris 1766, tome II, p. 149) erklärt das Birnbaumholz für das zu den Hell-

Gröſse und Abvierung (équarrissage) der verschiedenen Platten unumgänglich nötig, da zu jeder einzelnen Tinte eine besondere Platte, etwa einen Zoll drei Linien dick, gebraucht wird. An den vier Ecken jeder einzelnen Platte werden Nadelspitzen (sogenannte Punkturen), und zwar bei sämtlichen Platten genau in gleicher Entfernung, angebracht, damit durch sie das Papier bei dem Drucke festgehalten und die verschiedenen Tinten auf die richtigen Stellen abgedruckt werden. Die feinen Löcher, welche die Nadeln nach dem Abdruck der Strichplatte im Papier zurücklassen, müssen ohne Anziehen und Zwang die Nadeln der folgenden Platten durchlassen, damit die Töne und Umrisse bei dem Druck nicht verschoben werden. Die stark geleimten älteren Papiere erschwerten den Druck, weil sie stark angefeuchtet werden mussten, um die Farbe anzunehmen, und daher sich ausdehnten, aber durch das Trocknen wieder zusammenzogen. So trafen oft die Löcher nicht mehr auf die Nadeln der folgenden Platte. Um diesem Übel zu begegnen, wurden in neuerer Zeit die Nadeln an dem Preſsdeckel statt an den einzelnen Holzstöcken befestigt.

Von der vollendeten Umriſsplatte machte man mehrere Abzüge, um sie auf die zu den verschiedenen Tönen bestimmten Platten überzudrucken. Man überfuhr einen der Abzüge vermittelst eines Schwammes mit dünnem Stärkwasser, oder, wenn das Papier nicht dick war, bestrich man jeden Holzstock damit, druckte darauf mit der Buchdruckerpresse die Abzüge der Umriſs- und Strichplatte ab und gab dann auf den Holzstöcken die beabsichtigten Töne mit dem Pinsel an. Die Umrisse, Striche und Vorzeichnungen wurden aber auf allen Stöcken weggenommen, sofern sie nur die Grenzen der Tinten andeuten sollten, so daſs nur diese letzteren zum Abdruck kamen, worüber dann schlieſslich die Umriſs- und Strichplatte abgedruckt wurde, sollte eine mit einer beliebigen Farbe lavierte Federzeichnung reproduziert werden. Bei schraffierten Federzeichnungen, welchen mit dem Pinsel ein Ton hinzugefügt wurde, muſste natürlich die ganze Zeichnung auf der Strichplatte erhalten bleiben. In die Tonplatte, wenn nur eine verwendet wurde, in die hellste, wenn mehrere Tonplatten gebraucht wurden, schnitt man vertieft die Lichter ein, so daſs diese

dunkelplatten tauglichste, weil seine Textur die Farbe besser annehme, als die der anderen Holzarten. H. Lödel sagt dagegen, daſs das Birnbaumholz „sehr dem Schief- und Krummziehen unterworfen sei.“ Im 15. und 16. Jahrhundert wurde jedoch fast nur Birnbaumholz zum Formschnitt verwendet.

bei dem Abdruck auf das weifse Papier weifs blieben, jedoch so, dafs sich nur wenig Licht in der grünen oder grauen Fläche des Abdrucks zeigt, wenn eine dieser Farben auf die hellste Tonplatte aufgetragen wurde.

Priorität der Erfindung.

Der Streit, ob die Priorität der Erfindung des Helldunkel-Holzschnittes Deutschland oder Italien zuzusprechen sei, ist von der einen wie von der anderen Seite nicht ohne Leidenschaftlichkeit, ja mit einem gewissen Chauvinismus geführt worden. Man würde in dieser schwierigen Frage nie selbst nur annähernd zur Wahrheit gelangen, wollte man auch fernerhin sich auf undatierte Blätter als Zeugen für die Richtigkeit seiner Ansprüche berufen, weil diese scheinbar aus irgend einem Grunde vor dem 16. Jahrhundert entstanden sein könnten. So schrieb 1796 Huber-Rost (Handbuch 1, S. 73): „Die Italiener behaupten, dafs Hugo da Carpi der erste Schöpfer dieser Erfindung gewesen sey; gewifs ist sie aber eher in Deutschland entstanden. Ein sehr alter deutscher Meister hat sich in derselben sehr ausgezeichnet, und alle seine Werke, so alt gothisch sie auch sind, thun in Absicht des Helldunkels vortreffliche Würkung. Diesen Meister nennen die Deutschen Johann Ulrich Pilgrim. Sein Zeichen ist, zwey übereinander liegende Pilgerstäbe.“ Wir wissen jetzt — H. Lödel gebührt die Ehre dieser Entdeckung — dafs dieser Meister Johann Wechtlin heifst, und dafs seine Blätter in Helldunkel, wie Sotzmann richtig urteilt, um 1519 geschnitten sein mögen[1]).

Trapolla-karte.

Auf noch schwächeren Füfsen steht der Beweis, welchen Giambattista Baseggio zu Gunsten Italiens, gestützt auf eine (selbstverständlich nicht datierte) Spielkarte in der Sammlung Remondini, unwiderleglich zu führen glaubte. Die Karte, il Cavallo

---

[1]) Sotzmann sagt von Wechtlin: „Seinen wahren Namen erfahren wir aus der Unterschrift des schönen Bildnisses Melanchthons von 1519, welches sich unter den Handzeichnungen des Braunschweiger Museums gefunden hat. Die Unterschrift ist von derselben Hand und mit derselben Tinte, wie die Federzeichnung geschrieben und schliefst Joannes Wechtlin faciebat mit den unmittelbar dahinter beigefügten Pilgerstäben. Die Zeichnung verrät dieselbe Zeit und Kunsthöhe, wie die Blätter in Helldunkel.“ — Passavant hält irrtümlich diese Zeichnung ebenfalls für einen Holzschnitt in Helldunkel (Peintre-Graveur III, p. 328): „le portrait de Melanchthon, exécuté en clair-obscur dans la même année“ [1519]; sie wurde aber als farbiger Holzschnitt (Facsimile) erst von H. Lödel kopiert und mit den ebenfalls von ihm vortrefflich ausgeführten Nachschnitten nach Wechtlins Helldunkelblättern 1863 von R. Weigel in Leipzig herausgegeben.

di spade (der Schwertritter des Trapollaspiels), angeblich eine Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, welche farbig mit mehreren Holzstöcken und mit punktierten Vergoldungen gedruckt und aufserdem noch sorgfältig illuminiert sein soll, ist wahrscheinlich noch älter, als Baseggio meint, ist aber gewifs nicht mit „mehreren Platten" gedruckt, sondern rührt von einem der französischen Kartenmaler her, welche schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts den Fürsten und dem Adel kostbare reich illuminierte und vergoldete Kartenspiele lieferten. Zur Feststellung des Ursprungs dieser Luxuskarten führt Passavant (P.-Gr. I, p. 9) aus der „Bibliothèque curieuse et instructive du P. Menetrier 1714", II, p. 161 folgenden im Ausgabebuch des Schatzmeisters Poupart unter dem Jahre 1392 verzeichneten Posten an: „Donné à Jacquemin Gringonneur, peintre, pour trois jeux de cartes d'or et diverses couleurs, ornées de plusieurs devises, pour porter devers le seigneur roi (Charles VI) pour son esbattement, cinquante sols parisis."

Deutsche Meister.

Angeblich schon aus dem Jahre 1506 stammende Helldunkel-Holzschnitte werden für das Anrecht Deutschlands auf die Priorität der Erfindung angeführt. Passavant (P.-Gr. I, p. 71) sagt: „On connaissait déjà, et comme il paraît, dans plusieurs villes d'Allemagne, des clairs-obsurs de deux planches. Les deux premiers exemples nous sont fournis par deux feuilles de Lucas Cranach, l'une représentant un St. Christophe et l'autre une Vénus avec l'Amour qui portent, outre son monogramme, la date de 1506." Aber die Glaubwürdigkeit der beiden angerufenen Zeugen, des „h. Christoph" und der „Venus", scheint keineswegs unbedenklich. Beide tragen das Zeichen der geflügelten Schlange, welches Friedrich III., der Weise, Kurfürst von Sachsen, dem Lukas Cranach erst im Jahre 1508 in einem Wappenbrief erteilte[1]. Als Maler im Jahre 1504 in den Dienst des Kurfürsten berufen, bezeichnete Cranach bis zum Jahre 1508 seine Arbeiten, mit Ausnahme der beiden fraglichen Helldunkelblätter, nur mit L. C. und den beiden kursächsischen Wappenschildern. Schuchardt[2]) meint zwar: „Das

Lukas Cranach.

[1]) S. Anhang II.

[2]) Lukas Cranach I, S. 51.

neben den Buchstaben L. C. und der Jahrzahl 1506 darauf befindliche Zeichen der geflügelten Schlange gibt den Beweis, dafs Cranach schon vor Erteilung des Wappenbriefes dieses Zeichen führte, das also durch denselben nur bestätigt wurde." Aber dieser Annahme steht der Wortlaut des Wappenbriefs entgegen. Bei der Abfassung von dergleichen Diplomen wurden in den fürstlichen Kanzleien feststehende Normen genau befolgt; die Formel einer Bestätigung würde anders gelautet haben, als die einer Neuerteilung. Der Kurfürst schickt dem eigentlichen Wappenbrief sogar aus dem ihm selbst vom Kaiser Maximilian I. erteilten Majestätsbrief den „Artikel der begnadung" voraus, worin ihm das Recht, „wapen zu geben", verliehen wird. Nirgends ist im Cranachschen Wappenbriefe von Erneuerung oder Bestätigung die Rede, sondern ausdrücklich von Erteilung eines neuen Wappens, das umständlich in allen seinen einzelnen Bestandteilen beschrieben wird und noch überdies in der Mitte des Briefes abgebildet ist, was überflüssig gewesen wäre, hätte Cranach das Zeichen schon früher geführt.

Schuchardt (Lukas Cranach II, S. 221) sagt vom „heil. Christoph": „Es gibt Abdrücke, welche blofs die geflügelte Schlange und die Buchstaben L. C. auf dem Täfelchen haben, andere, wo auch die Jahrzahl 1506 noch darauf befindlich ist. Daneben gibt es auch Abdrücke in Helldunkel." Man kann nur annehmen, dass die Jahrzahl 1506, welche nicht mit der späteren Jahrzahl 1508 des Wappenbriefs stimmt, auf das Täfelchen (mit der Schlange) auf der Strichplatte erst später aus irgend einem Grunde geschnitten worden ist. Bekanntlich gingen sehr oft die Holzstöcke aus den Händen eines Verlegers in die eines anderen, ja mehrerer Verleger über, welche mancherlei Veränderungen an diesen vornahmen, Monogramme, Künstlernamen und Jahrzahlen wegschnitten und an deren Stelle andere Monogramme, Adressen und Jahrzahlen daraufsetzten. Schuchardt (Lukas Cranach III, Seite 223 f.) sagt selbst: „Von dem Original gibt es aus verschiedenen Zeiten verschiedene Abdrücke. Einer davon hat die Überschrift: „Ad imaginem divi Christophori" und an der Seite ein Gedicht mit der Aufschrift: „Ad pastorem Theodoriensem." Darunter: „Intes Montes Regis. Pastor DelpLebis 1554." Unten ist ein Gedicht von Johann Stigel in zwei Kolumnen mit der Überschrift: „Ad imaginem divi Christophori". Anfang: „Tu quis es ingenue Christum profitentis imago", Schlufs: „Mecum habita, tecum vivere,

vera salus. Johann Stigelius". Wie schon Heller angibt, mit der Jahreszahl 1560 darunter. Von den Abdrücken in Helldunkel haben einige die Jahreszahl 1506 auf dem Täfelchen mit dem Zeichen, andere nicht. Letztere sind die späteren."

Wäre die Jahrzahl auf die Tonplatte und nicht auf die Strichplatte aufgeschnitten, so könnte man die letztere Behauptung Schuchardts gelten lassen; so aber bleibt die wichtigste Frage unbeantwortet: Wann kam die Tonplatte hinzu? Wohl nicht so spät wie bei den Dürerschen Holzschnitten, welche erst in Holland als Helldunkelblätter gedruckt wurden, allein es fehlen darüber alle positiven Anhaltepunkte. Übrigens waren auch Cranachsche Holzstöcke nach Holland gewandert, wie z. B. die der Passion, welche dort mit der Adresse: „Amsterdam excudebat Nic. Jo. Vischerus anno 1616 auf dem Titelblatt abgedruckt wurden.

Auffallend bleibt es immerhin, dafs gerade die frühesten Helldunkelblätter, der „h. Christoph" und die „Venus", die einzigen Arbeiten Cranachs sind, welche vor 1508, dem Jahre der Erteilung des Wappenbriefs, verfertigt, das Zeichen der geflügelten Schlange aufweisen; alle übrigen sind nur mit der betreffenden Jahrzahl, den beiden sächsischen Wappenschildern und den Buchstaben L. C. bezeichnet. Das Vorhandensein der geflügelten Schlange im Vereine mit der Jahrzahl 1506 auf „Venus und Amor" machte schon Heller stutzig; er bemerkt[1]): „Entweder hatte hier Cranach aus Übereilung 1506, statt 1509 geschrieben, oder" — und dabei beruhigt sich Heller — „er hatte das Zeichen der geflügelten und gekrönten Schlange nur als Monogramm geführt, und der Kurfürst liefs es ihn als eigentliches Familienwappen fortführen." Aber letztere Konjektur, selbst wenn sie haltbar wäre, würde, da bei der „Venus" die Jahrzahl, wie bei dem „h. Christoph", auf die Strichplatte und nicht auf die Tonplatte geschnitten ist, keineswegs beweisen, dafs die letztere gleichzeitig mit der ersteren verfertigt worden ist. Dies wird auch nicht, wie H. Lödel meint, dadurch bewiesen, dafs auf dem Dresdener Exemplar in Helldunkel auf der Strichplatte noch nicht die Verbesserung des Konturs an der linken Schulter der Venus zu sehen ist, wie auf einem ſpätereren Abdruck im Berliner Kupferstichkabinet. Dies kann ja alles längst nach 1506 vorgenommen worden sein, denn schon von der Strichplatte allein verzeichnet Schuchardt die folgenden ver-

[1]) Lukas Cranach, 1. Ausg., S. 99.

schiedenen Zustände: „Abdrücke von einer Platte haben oben die Schrift: In imaginem Veneris; andere unten: Ad imaginem Veneris. Die ersteren haben unten unten neun lateinische Distichen in zwei Abteilungen neben einander: LIbera cui placeat Veneris sine munere vita etc. Schlufs: Edidit artificis quam tibi docta manus. I. L. C. Noch andere gleichzeitige Abdrücke haben die Überschrift: Venus vnd jr Son Cupido, und unten, ebenfalls in zwei Abteilungen, deutsche Verse: Wiewol viel sind der grossen Herrn, — der ins hertz scheufst der Liebe Pfeil. C. M. O."

Wohl hatte Lukas Cranach schon vor 1508 beabsichtigt, Handzeichnungen in Helldunkel durch den Holzschnitt zu vervielfältigen, allein er ersetzte die noch nicht erfundene Tonplatte durch gefärbtes Papier. Ein solcher Versuch ist der schon erwähnte „h. Georg zu Pferde, mit dem besiegten Drachen" (B. 65, K. 82, Sch. 75), bezeichnet mit den beiden sächsischen Wappenschildern, zwar ohne Jahrzahl, aber auch ohne Schlange, so dafs man nicht fehlgehen wird, wenn man die Verfertigung des Holzschnittes vor 1508 setzt. Das im Dresdener Kupferstichkabinet befindliche Exemplar ist von der Platte mit den Umrissen und Schraffierungen schwarz auf blaues Papier gedruckt, und die Lichter sind vermittelst einer zweiten, erhaben geschnittenen Holzplatte mit weifser Farbe hinzugedruckt. Schuchardt (II, S. 223) bemerkt: „Von diesem Blatte gibt es Abdrücke in Helldunkel: die ich gesehen, waren blau [1]), und bei einigen, z. B. im Dresdener Kabinet, scheinen mir die Lichter mit Weifs aufgedruckt, wobei die Buchstaben L. C. zugefügt waren." Im 3. Bd., S. 225, fügt er verbessernd hinzu: „In dem Dresdener Kabinet gibt es davon einen Abdruck auf blauem Papier, auf welchem die Lichter mit Weifs aufgedruckt sind. Es ist dieser Umstand wegen einer Nachricht interessant, dafs Cranach Holzschnitte in Golddruck verfertigt habe."

Gold- und Silberdruck.

Allerdings geht aus dieser Nachricht, welche den folgenden Stellen aus Peutingers Briefen an die sächsischen Fürsten entnommen ist, mit grofser Wahrscheinlichkeit hervor, „dafs Lukas Cranach der Erfinder des Gold- und Silberdrucks ist [2]). Peutinger

[1]) Alle diese sogenannten Helldunkel sind nur Abdrücke auf blauem Papier. W. S.

[2]) Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I. Nach bisher unbenützten archivalischen Quellen bearbeitet von Theodor Herberger, Archivar der Stadt Augsburg. 1851. S. 26, Anmerk. 81 u. 82.

an den Herzog Friedrich zu Sachsen, Churfürsten (A. St. A.): „In verschinem Jare (1507) hat E. F. G. Kamerer herr Degenhart Peffinger mir kurisser von Gold vnnd Sylber durch E. f. G. Maler mit dem Truck gefertiget, geanntwurt, mich damit bewegt, sollche Kunst allhie (in Augsburg) auch zuwegen zu pringen, vnd wie wol jch des ain Costen getragen, so hab ich doch von gold vnnd Sylber, auff pirment getruckt, kurisser zuwegen gebracht, wie E. f. G. jch hiemit ain prob zuschicke. Ewr furstlich durchlawchtigkait vnterthannigklich bittende, wöllen die aufs gnaden besichtigen vnd mir zuerkennen geben, ob die also gut getruckt seyen, oder nit.“ 1508, Sonnt. nach Mauritii. — Peutinger an den Herzog Georg zu Sachsen etc.: „Ich hab mit mein kunstlern allhie gefunden, von Gold und Silber auf Pirment vnd papier zu trucken, wie E. F. G. vormalen von mir ein buchlin hat, bie mit E. F. G. getruckt kurisser zuschick, vndertaniglich bittende wollen die aus gnaden besichtigen, vnd mir zu erkennen geben, wie E. F. G. solch kunst gefalle, mich daneben zu E. F. G. vndertanigen diensten alzeit vngesparts fleis willig erpiettende etc. etc.“, 25. September 1508.

Für den Kurfürsten Friedrich den Weisen arbeiteten nun freilich aufser Lukas Cranach, welcher erst 1504 in die Dienste des Kurfürsten trat, bis zum Jahre 1509 noch „Konz oder Cunz Maler“, „Hans Maler (Meister Johann)“, und neben diesen werden in den Kämmereirechnungen „Ludwig Maler“, Friedrich Maler“ und „ein wällischer Maler Meister Jacob oder Jacoff“ genannnt[1]). Da im Briefe Peutingers nur ein „Maler“ des Kurfürsten ohne Nennung des Namens angegeben wird, so machte Dr. Nagler die Bemerkung[2]), dafs ebenso gut wie Cranach Meister Johann den Gold- und Silberdruck gemacht haben könne. Warum aber gerade dieser? Warum Hans und nicht Kunz, oder irgend ein anderer der genannten Maler? Von keinem anderen, nur von Lukas Cranach sind Holzschnitte bekannt, und da in den Gold- und Silberdrucken die Lichter in ähnlicher Weise aufgedruckt sind, wie die weifsen Lichter auf dem oben besprochenen Holzschnitt „St. Georg mit dem Drachen“, so ist es durchaus wahrscheinlich, dafs Cranach nach dem Abdruck dieses „kurissers“ mit weifsen Lichtern auf den naheliegenden Gedanken kam, andere „kurisser“ mit goldenen oder silbernen Lichtern auszustatten, um den Metall-

[1]) Schuchardt, Lucas Cranach I, S. 41 u. 46, 47.

[2]) Naumanns Archiv, Jahrg. III, S. 56.

glanz der Harnische wiederzugeben. Passavant (P.-Gr. IV, 4) bemerkt, dafs der Golddruck schon im 15. Jahrhundert von den Buchdruckern ausgeführt worden sei und führt eine 1482 von Erhard Ratdolt mit Gold auf die Rückseite des ersten Blattes seiner Ausgabe des Euklid gedruckte Widmung an; dies war jedoch einfacher Typendruck.

Auch die Hypothese Passavants, dafs der Golddruck in der Art der Buchbinderverzierungen nicht durch Holzstöcke, sondern durch erhaben geschnittene Metallplatten bewirkt worden sei, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, da nur Holz-, aber keine Metallschnitte von oder nach Cranach bekannt sind. H. Lödel, welcher das berühmte Golddruckblatt in der Sammlung des Feldmarschalls von Hauslab zu Wien besichtigte, beschreibt dasselbe, welches von Hans Burgkmair dem Älteren und Jost de Negker (Dienecker) gearbeitet ist, und den Kaiser Maximilian I zu Pferde darstellt, folgendermafsen: „Dieser Abdruck ist auf Pergament mit zwei erhaben geschnittenen Platten in verschiedener Ausführung gedruckt, wovon eine, mit Gold abgedruckt, die Beleuchtung zeigt, in ähnlicher Art, wie der Buchbinder die Büchereinbände vergoldet, die andere aber, die Strichplatte, welche, wie gewöhnlich bei deutschen Helldunkelblättern, Schatten und Konturen enthält, auch hier in schwarzer Farbe hinzugedruckt ist. Auf der weifsgelben Farbe des Pergamentes zeigt sich der Abdruck aufserordentlich reinlich und schön, doch ohne alle malerische Wirkung und Effekt. Aufserdem bewahrt man dieses prächtige Blatt in Wien noch in einem Abdruck von der einfachen Strichplatte, sowie auch im Abdruck mit grünlicher Tonplatte.“

Auch von den folgenden zwei Holzschnitten Cranachs sind aufser den Abdrücken von der Strichplatte allein, noch Abdrücke in Helldunkel vorhanden: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (B. 3, H. 3, Sch. 7), mit der geflügelten Schlange, den Buchstaben L. C. und der Jahrzahl 1509. — „Johannes der Täufer predigt in der Wüste“ (B. 60, H. 85, Sch. 78), mit den sächsischen Wappen, dem Zeichen der Schlange und der Jahrzahl 1516.

Jost de Negker. Hans Burgkmair der Ältere.

Im Jahre 1510 schnitt Jost de Negker (Dienecker), ein sehr geschickter Formschneider, der, von Antwerpen gebürtig, nach Augsburg gezogen war, den berühmten Holzschnitt mit drei Platten nach der Zeichnung Hans Burgkmairs des Älteren, „der Tod als Dämon der Vernichtung“ (B. 40). In einer Halle von reicher Renaissance-Architektur wird ein junger Mann in antiker

Kriegertracht — sein Helm liegt links auf dem Boden — von dem geflügelten Tode niedergeworfen und erwürgt. Der Erwürger hält zugleich ein fliehendes Weib am Gewande mit den Zähnen fest. Durch die Halle erblickt man im Hintergrund Paläste, welche an Venedig erinnern, und einen Kanal mit einer Gondel. Die Umrisse sind schwarz, die Töne braun. Links unten auf einer Wand steht „H. BVRCKMAIR MDX.“, auf einem Abdruck in der Albertina, links vom Pilaster: „JOST DE NEGKER“.

Vor der höchsten Autorität im Reiche, vor des Kaisers „heiliger Macht“, erklärte sich Jost de Negker, welcher für den kunstsinnigen Maximilian I. arbeitete, für den Erfinder des Helldunkeldrucks mit drei Platten. Der Kaiser hatte sich bei Dr. Konrad Peutinger, seinem Geschäftsvermittler, beklagt, dafs de Negker andere Bestellungen als die kaiserlichen unternehme; de Negker arbeitete nämlich damals an den Holzschnitten für den Teuerdank. In seinem Schreiben an den Kaiser vom 27. Oktober 1512 [1]) verteidigte er sich folgendermafsen: „Ich wird auch bericht, wie Ewr kay. Mt. fürgetragen sey worden, wie das jch annderhalb aufser Ewer kay. Mt. arbeit stuckwerk machen thue, des soll sich nymer erfundenn, dann allain aufs genomen hab jch aufsgeschafft des Dietrich Stainers Hansen Baumgartner sein Angesicht gekunderfeyt mit drey Formen aines bogen grofs alls die Ewer kay. Mt. woll sehenn, so die aufsgedruckt werden vnd sunst Niemand nichtzit gemacht.“ . . . „Nun waifs ich zwenn Formschneider, die Etwas konnden vnnd gern bey mir jnn Ewr kayfs. Mt. arbait weren, damit sie auch meine newe stukkunst vnnd Fundt, So jch vor anndernn, kainen aufsgenomen kan waifs vnd haben bin Erlernen, möchten, Alfs wie dann auch Schonsperger seinen Newen Druck, des Er sich vor Ewr. kayfs. Mt. berumbt selb Erfunden hab, von mir sunst Niemandt anndern Erlernet vnd Erkonndt vnnd jm dasselb gemacht.“ Der Briefschreiber unterzeichnete: „Jos Dienecker Formschneider von Antdorff zu Augsburg.“

Deutlich genug ist de Negkers Erklärung, dafs er die Kunst „mit drei Formen“ (Holzstöcken) zu drucken, wie auch den neuen eigentümlichen „Teuerdankdruck“ erfunden habe, dessen Erfindung Schönsperger unrechtmäfsig sich zuschreibe, nämlich eine Art Doppeldruck, „auf Damast Art, contrafetischer Anschauung“, wie Schönsperger in seinem Schreiben an den Kaiser sich ausdrückt.

---

[1]) Th. Herberger, a. a. O., S. 31, Anmerk. 95 u. S. 32, Anmerk. 101.

Seit 1510 arbeitete de Negker nach den Zeichnungen Hans Burgkmairs des Älteren[1]), Hans Leonhard Schaeufleins u. a.; so schnitt er das vielbesprochene schöne Bildnis Hans Baumgartners[2]) nach Burgkmairs Zeichnung (B. 34). Wahrscheinlich ist auch das Bildnis des Papstes Julius II. de Negkers Arbeit, ein Rundblatt, gezeichnet von Burgkmair nach der Medaille von Francesco Francia. Es trägt die Inschrift: „IVLIVS. LIGVR. PAPA. SECVNDVS. M. D. XI.“ Es sind davon Abdrücke nur von der Strichplatte, aber auch solche von zwei Platten vorhanden; nach Rumohr befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinet sogar ein mit drei Platten gedrucktes Exemplar.

Unter de Negkers Aufsicht und Leitung arbeiteten noch andere Formschneider für den Kaiser, wie er diesem am 20. Oktober 1512 schrieb: „Ich wird bericht, wie Ewer kay. Mt. begernn vnnd haben well, die Arbait vnnd stuckwerck, so jch beraittenn vnnd machenn bin besser vnnd furderlicher von stat zegan, etc. etc., auch deſshalbenn Doctor Bewtinger schreiben vnnd geschafft getann, Noch zwenn oder drey Formschneider zu mir zuuerordnen, ist mir ganntz lieb Allergnedigster Herr. Nun waiſs ich zwenn Formschneider die Etwas konndten vnnd gernn bey mir jnn Ewr kay. Mt. arbait wernn . . . . Darumb wa Ewr kay. Mt. solch zwenn Formschneider anzenemen fugsam vnnd vermaint weern, wolle Ewr kay. Mt. die zu mir verordnenn lassen. Auch bey Bamgartner järlich auff yeden hundert guldin zu empfachen verschaffenn, damit jch Sy, unnd Sie sich bei mir Enthaltenn vnnd ain aufskomen haben mugen So will ich daran vnnd darob sein, den zwayen Formschneidern alle sachenn für ordnen beraittenn vnnd zulest mit meiner aigen hanndt aufs vnnd abfertigen vnnd rain machen, damit die Arbaitt vnnd stuckwerck alle ainander des Schnitz gleich vnnd zuletzt von einer

---

[1]) Das Geburtsjahr Hans Burgkmairs des Älteren ist 1473 oder 74. Auf dem Bild (No. 1467 im Belvedere zu Wien), welches den Künstler und seine Frau darstellt, steht: „IOANN. BVRGKMAIR MALER LVI J'ALT ANNA ALLERLAHN. GEMAEL LII JAR ALT. M.D.XXVIIII. MAI. X. TAG.; auf dem von Dürer gezeichneten Bildnis Burgkmairs (einst im Besitze Sandrarts) war sein Alter 44 Jahre im J. 1517 angegeben; auf seinem Porträtmedaillon steht: „JOANN. BVRGKMAIR. AVGVSTANI. S. CAES. MAIESTAT. PICTVRIS. ANNO. M.D.XVIII. AETATIS. SVE. XLIII.“

[2]) Darauf die Inschrift: „AN. SAL. M.D.XII. IOANNES PAVNGARTNER. C. AVGVSTA. AETAT. SVAE. LVII.

banndt aufsgemacht werden, auch Niemand mer dann ain hanndt daran Erkennen muge", u. s. w.[1]).

Wahrscheinlich hat der Freund Dürers, der Maler Hans Baldung, genannt Grien (geb. zu Gmünd um 1476, gest. zu Strafsburg 1545) nicht blofs für den Holzschnitt gezeichnet, sondern auch selbst verschiedene Holzstöcke geschnitten. Unter diesen befinden sich zwei der frühesten Helldunkelblätter, mit zwei Platten gedruckt, nämlich der „Hexenritt" von 1510, und der „Fall des ersten Menschenpaares" von 1511, ferner eine „Kreuzigung", ein besonders schönes Blatt, ein „Ecce homo" von 1522, eine „heil. Jungfrau von Engeln umgeben", von welcher sich Abdrücke in Helldunkel mit zwei Platten in der Albertina zu Wien, sowie in Basel und Berlin befinden. Hans Baldung Grien.

Der schon erwähnte Johann Wechtlin (irrtümlich Johann Ulrich Pilgrim genannt) ward 1514 in das Strafsburger Bürgerbuch eingetragen: „Item Hans Wechttel der moler hat das burgerrecht empfangen von her Hans Wechtlin priester sinem Vatter. wil dienen zur steltzen[2]). Actum secunda ipsa Galli (Montag, den 16. November). Sein Geburts- und sein Todesjahr sind unbekannt. Von seinen zwölf um 1519 geschnittenen Helldunkelblättern sind neun mit zwei Platten: „das Kruzifix mit der Bordüre" (B. 1), „Madonna im Garten" (B. 2), „Madonna in der Nische" (B. 3), „der Totenkopf" (B. 6), „Pyramus und Thisbe" (B. 7), „Orpheus" (B. 8). „Alkon" (B. 9), „der Reiter und der Fufsgänger"[3]) (B. 10). „Pyrgoteles" (Passavant 57), drei mit drei Platten gedruckt: „das Kruzifix ohne die Bordüre" (B. 1), „St. Hieronymus" (B. 4), „St. Sebastian" (B. 5). Sie sind im ganzen roh gezeichnet; häfslich sind meistens die Köpfe, steif und ungeschickt bewegt die Gestalten, und nur die Wirkung des Helldunkels verleiht ihnen einigen Reiz. Hans Wechtlin.

Von den zahlreichen Holzschnitten Albrecht Dürers sind nur drei echte als Helldunkelblätter gedruckt. Die Tonplatten dazu wurden lange nach dem Tode des Meisters in Holland verfertigt, wie es die Adresse des Verlegers Hendrik Hondius (geb. 1573 zu A. Dürer.

---

[1]) Herberger, a. a. O., S. 29, Anmerk. 91.

[2]) Zunft der Maler, Goldschmiede, Bildhauer, Holzschneider, Drucker etc.

[3]) Dieses Blatt ist eine in den Einzelheiten veränderte Nachahmung von Dürers „Reiter und Landsknecht" (B. 131, H. 1895), aber nicht umgekehrt, wie Murr (Journal II, 163) meint.

Duffel in Brabant, gest. 1610 in Haag): „Men vint se te coope by Hendrik Hondius Plaetsnyder in's Gravenhage" auf dem Helldunkelabdruck des Rhinoceros (B. 136, H. 1904) und die spätere des Willem Janssen auf dem Porträt Ulrich Varnbülers (B. 155, H. 1952) mit drei Platten in gelblichem oder bläulichem, auch grünlichem Ton gedruckt, beweist. Wahrscheinlich im Jahre 1610, nach dem Tode des Hendrik Hondius, welcher nur die Hauptplatte dieses Bildnisses schwarz, mit der angegebenen Adresse in Typendruck, abdruckte, ging sie auf Willem Janssen über, der die Tonplatten mit seiner Adresse hinzufügte, welche auf einigen Exemplaren lautet: „Chedruck t'Amsterdam by Willem Janssen in de vergulde Sonnewyser", auf anderen: „Gedruckt tot Amsterdam by Willem Janssen in de vergulde Sonnewyser."

Der Helldunkeldruck des Rhinoceros (mit einer grünen Tonplatte) verrät, abgesehen von den Korrekturen der Inschrift, seinen Ursprung durch den Rifs, welcher durch die Strichplatte bis zur Schnauze des Tieres geht. In den frühesten Abdrücken ohne Ton ist noch keine Spur dieses Sprunges zu sehen, dessen Anfang und Zunahme man auf fünf Zuständen der Strichplatte verfolgen kann.

Weder das Bildnis Varnbülers, noch „der grofse Christuskopf mit der Dornenkrone" (B. App. 26, H. 1629) — derselbe Kopf auf dem Schweifstuche (B. App. 27, H. 1628) ist eine spätere Reproduktion — hat durch die Tonplatten gewonnen. Frühe gute Abdrücke dieser Blätter von der Strichplatte allein erfreuen viel mehr ohne die Zuthat, besonders des gelben Tones, mit den harten Lichtern. Namentlich bei Varnbüler verdeckt dieser den scharfen schönen Schnitt der Schraffierungen und entstellt sogar das Gesicht durch den zu stark gewordenen Schatten auf der Nase.

Nagler[1]) bestreitet, dafs der überlebengrofse Christuskopf vor 1517, nämlich vor dem kleinen Christuskopf im Eichstedter Missale (gedruckt zu Nürnberg 1517 von Hieronymus Höltzel) gearbeitet sein könne; Passavant[2]) dagegen nennt geradezu den Holzschnitt im Missale Eichstatiense eine Nachahmung des grofsen Blattes, indem er der Meinung C. Beckers (Deutsches Kunstblatt 1851, S. 337) folgt. Passavants widersprechendem und zwar durchaus subjektivem Urteile gegenüber ist darauf zu verweisen, dafs die Gesichtsbildung des grofsen Christuskopfes mehrfach in den

[1]) Monogrammisten I, S. 180, Dürer 350, Nr. 79.

[2]) Peintre-Graveur III, p. 183, no. 192.

Dürerschen Werken zu finden ist, z. B. auf dem Schweifstuch von 1510 (kleine Holzschnitt-Passion (B. 38, H. 1438), die heil. Veronika steht zwischen Petrus und Paulus); desgleichen auf der Radierung von 1510 im Besitze I. M. der Königin von Sachsen; auf dem Kupferstich von 1513 (B. 25, H. 467), nur sind die Augenlider nicht so schwer herunterhängend und die Haupt- und Barthaare nicht so verschnörkelt; aber die Zeichnung des heil. Antlitzes auf dem Schweifstuch von 1515 in Maximilians Gebetbuch (Heller 2426) erinnert in allem wieder lebhaft an den grofsen Christuskopf.

Wird, wie wir sehen werden, die „Intuition“ durch Passavant, so wird die „Tradition“ durch Hauer vertreten, und zwar mit ungleich gröfserer Berechtigung. Johann Hauer, Maler und Kunsthändler in Nürnberg, geb. 1586, gest 1660, war ein grofser Verehrer Dürers. Ihm verdanken wir die einzige, auf der Königl. Bibliothek zu Bamberg aufbewahrte Abschrift von Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, dessen Urschrift verloren ist. Hauer wirkte auch als Lehrer seiner Kunst; sein Schüler war der zu seiner Zeit beliebte Porträtmaler Georg Strauch (1613—1675). Wenn auch im 17. Jahrhundert in Nürnberg, wie überall in Deutschland, die Kunst von ihrer Höhe herabgestiegen war, so dauerten doch Dürers Andenken und Einflufs fort. Johann Hauer verfafste ein Verzeichnis der Kupferstiche und Holzschnitte Dürers, worin er meistens ein kurzes bestimmtes Urteil abgibt. So bemerkt er über den grossen Christuskopf: „Median[1]). Ecce Homo. Antlitz über Lebensgröfse, hat Hanns Sebald Beheim gerissen.“ Dieser Ausspruch war offenbar so sicher in der Überlieferung der Kunstwelt Nürnbergs begründet, dafs Hauer es nicht für nötig hielt, dafür noch besondere Beweise beizubringen. Überdies liefs der Verleger erst später aufserhalb der Umfassungslinie auf dem unteren Rande des Holzstocks Dürers Monogramm einschneiden, jedoch ohne Jahrzahl. Was die Zeit der Verfertigung des grofsen Holzschnitts anbelangt, so wird Naglers Meinung durch Hauers Notiz indirekt bestätigt. Aber trotzdem glaubt Nagler, Hauer widersprechen zu müssen: „Beham müfste als Knabe von ungefähr 16 Jahren das Werk unternommen haben, was ebenso unwahrscheinlich ist, als wenn man das grofse Blatt für Dürers Originalschnitt ausgeben wollte.“ — Hans Sebald Beham wurde laut der Umschrift auf seinem von ihm selbst in Solenhofer Kalkschiefer

Johann Hauer.

Hans Sebald Beham.

[1]) D. h. mittelgrofses Papierblatt.

geschnittenen Porträtmedaillon[1]) im Jahre 1500 geboren, war also also 1517 siebzehn Jahre alt. Wann, ob gleich nach 1517 oder später der grofse Christuskopf ausgeführt wurde, gibt uns keine Jahrzahl auf demselben an. „Unwahrscheinlich“ ist es durchaus nicht, dafs Beham, dieser hochbegabte Schüler Dürers — denn dafür ist er immer noch zu halten, bis der Beweis des Gegenteils wirklich erbracht ist — im Alter von 17 oder 18 Jahren den Kopf in dieser Gröfse auf das Holz habe „vorreifsen“ können. Frühreife Talente sind in der Kunstgeschichte doch nicht etwas so Unerhörtes. Lukas van Leyden (geb. 1494 nach Karel van Mander) stach 1508, also 14 Jahre alt, mit gewandtem Grabstichel, und zwar nach eigener Erfindung, das Blatt „Mohammed und der ermordete Mönch Sergius“ in Kupfer. Karel van Mander erzählt, dafs Lukas schon als ein Kind von 9 Jahren Kupferstiche eigener Erfindung herausgegeben und im Alter von 12 Jahren schon Malereien auf Bestellung gearbeitet habe. Jan Wierix bezeichnete acht seiner Kopien nach Dürer mit Ae. 12, d. h. im Alter von 12 Jahren gestochen; „Ritter, Tod und Teufel“ nach Dürer kopierte er, 15 Jahre alt, ganz vortrefflich und ebenso, ein Jahr älter, Dürers „Adam und Eva“.

Passavant dagegen traut Beham nicht die Fähigkeit zu, dem Antlitz Christi den majestätischen Ausdruck zu geben, wie Dürer dies vermochte. Die ursprüngliche Erfindung gehört ja Dürer zweifellos an, aber die nicht gerade edlen Züge wirken mehr durch die Überlebensgröfse, mehr durch den Ausdruck der Seelenqual und des körperlichen Schmerzes, als durch Majestät.

Hauers Urteil läfst sich auch keineswegs aus einer besonderen Vorliebe für Hans Sebald Beham herleiten; im Gegenteil, Hauer war ein ernster, sittenstrenger Mann und sprach sich scharf gegen die Scherze des derb humoristischen Künstlers aus. Er schreibt diesem auch die 12 kleinen Monatsbilder zu, welche für Arbeiten Dürers galten, und hat auch hierin Recht behalten, wenn auch sein Tadel zu streng ist: „Die 12 Monat so zu einem kleinen Callend gemacht hat H. S. Behaim gerissen, wie seine kleinen Figuren des Alt vnnd Neuten Testaments bezeugen. Zu deme ist zu wissen, dafs gemeldter Beheim gar unzuchtige Bost gemacht welches auch in gemeldt Bibel so wenig als im Monat Januario unterlassen hat.“

---

[1]) Vergl. W. Seibt, Studien zur Kunst- und Culturgeschichte I, S. 6 u. 35

Thausing[1]) bemerkt zu dem grofsen Christuskopf: „Dürer schuf das moderne Christusideal, indem er die Grundzüge desselben dem eigenen Antlitz entlehnte" .... „Es ist ein energischer deutscher Kopf, der uns hier anschaut, es ist im Wesentlichen Dürers eigenes Antlitz." — In Dürer den alleinigen Schöpfer des modernen Christusideals sehen zu wollen, und Lionardo da Vinci, Raphael, Tizian u. a. mit keinem Worte zu erwähnen, ist denn doch zu einseitig. Auch wird die ruhige und vorurteilsfreie Betrachtung nicht in dem grofsen Christuskopf Dürers eigenes Antlitz wiederzuerkennen vermögen.

Die übrigen Helldunkelblätter, welche in dem Werke Dürers aufgezählt werden, sind 1) die Kopie von der Gegenseite eines „Ecce homo" (B. App. 5, H. 1627), 2 Platten, braungelber Ton; 2) ein zweifelhaftes, von Passavant (P.-Gr. III, p. 187, no. 197) dem jugendlichen Dürer zugeschriebenes, schlecht geschnittenes Blatt (2 Pl.): Eine nackte Frau wird im Bett von dem mit einem Barett und einer goldenen Kette geschmückten Tod überrascht; unter dem Bett liegt ein toter Mann, ein Schwert in der Hand; 3) ein unechtes Blatt, „der leidende Heiland" (Heller 1980), 2 Pl., rohe Ausführung; 4) ein unechtes Blatt, „die heilige Familie" von 1519: Die Jungfrau kniet vor dem Kinde, welches die heil. Anna auf dem Schofse hält (B. App. 10, H. 1986). Hauer spricht Dürer mit vollem Recht dieses Blatt ab, Passavant dagegen erkennt es ihm zu; auch eine Kopie davon in graugrünlichem Ton ist vorhanden.

Von Albrecht Altdorfer (geb. um 1480, gest. 1538 zu Regensburg) ist ein einziges, aber schönes und merkwürdiges Blatt, das gewöhnlich den Helldunkelblättern beigezählt wird, zu verzeichnen, ein Blatt, welchem selbst Passavant, neben Bartsch einer der heftigsten Gegner der „Eigenhändigkeit" der Malerformschnitte, zugesteht, dafs es Altdorfer nicht blofs gezeichnet, sondern auch selbst geschnitten habe. Es ist dies „die schöne Maria von Regensburg" (B. 51), Kniestück, in architektonischer Umrahmung gleich einem Hausaltärchen, mit vier Farben, rot, grün, blau und fleischfarbig, auch mit drei Farben, braun, bläulichgrün und gelb aufser der schwarzen Strichplatte ganz vorzüglich ausgeführt. Dreimal wiederholt sich die Unterschrift: „Ganntz schön bistu mein Freundtin und ein Mackel ist nit in dir. Ave Maria."

Albrecht Altdorfer.

[1]) Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, S. 363.

Italienische Meister.

Wurde Lukas Cranachs „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ 1509 mit einer Tonplatte gedruckt, und hatte er schon vor diesem Jahre Versuche in Helldunkel-Holzschnitten gemacht, so erklärte sich Jost de Negker, wie wir sahen, im J. 1512 für den alleinigen Erfinder des Helldunkeldrucks „mit drey Formen“, welchen er schon 1510 ausgeführt hatte. Wie steht es nun mit dee Ansprüchen der Italiener auf die Priorität der Erfindung? Rumohr, „il chiarissimo alemanno Barone de Rumohr, un tesoro di scienza non solo, ma di modi i più nobili“, wie ihn der venetianische Abate Giuseppe Cadorin in einem Schreiben an Giambattista Baseggio nennt, behauptet in seinem Brief (1841) an den Abate mit grofser Wahrscheinlichkeit, obgleich es sich urkundlich nicht beweisen läfst, wie es aber deutlich aus seinen künstlerischen Arbeiten hervorgeht, dafs Hans Burgkmair der Ältere 1507 und 1508 sich in Venedig aufgehalten habe. Mit eben so grofser Unwahrscheinlichkeit behauptet Rumohr aber auch, dafs die Erfindung mit drei Holzstöcken zu drucken durch Burgkmair von Venedig nach Augsburg gebracht und hier zuerst ausgeübt worden sei, ehe der Erfinder selbst (Ugo da Carpi) sie für so vervollkommnet hielt, dafs er sie veröffentlichen konnte. Rumohr wufste nicht, dafs Jost de Negker die Holzschnitte mit drei Platten (von 1510 und 1512) nach Burgkmairs Zeichnungen verfertigt hatte, nicht aber Burgkmair selbst, und dafs de Negker erklärte, er sei der Erfinder dieser Kunst, eine Aussage, welche Burgkmair leicht hätte widerlegen können, wenn er selbst diese Kunst von Venedig nach Augsburg eingeführt hätte, wie ja auch de Negker Schönspergers vorgebliche Ansprüche zurückwies.

Umgekehrt urteilt Passavant[1]); er ist geneigt, Ugo da Carpi im Hinblick auf das Datum seiner an den Senat von Venedig gerichteten Bittschrift[2]) (24. Juli 1516) und seine zwei datierten Helldunkelblätter (von 1518) einer Lüge zu zeihen mit den Worten: „Es ist möglich, dafs Ugo da Carpi sechs Jahre später (als Jost de Negker) diese Erfindung gemacht hat, aber es ist kaum wahrscheinlich, dafs, in Anbetracht des lebhaften Handelsverkehrs, der damals zwischen Augsburg und Venedig bestand, in letztere Stadt

---

[1]) Le Peintre-Graveur, tome VI, page 210.

[2]) S. Anhang III.

vor dieser Zeit kein einziges Helldunkelblatt des deutschen Meisters[1]) gelangt sei. Demnach würde man zu glauben berechtigt sein, dafs Ugo, trotz seiner Behauptung, einen Holzschnitt dieser Gattung gesehen und ihn benutzt hat, um sich für den Erfinder des Helldunkelformschnitts auszugeben". — Ein ebenso unrichtiges als ungerechtes Urteil! Als ob Ugo erst in dem Jahr, in welchem er seine Bittschrift an den Senat von Venedig richtete, seine Erfindung gemacht haben müfste! Nach dem Wortlaut seiner Petition bittet er um Schutz gegen die Nachstecher und Nachdrucker, von welchen er offenbar schon durch Nachahmung seiner Arbeiten geschädigt worden war. Auch gibt er sich nicht für den Erfinder des Helldunkeldrucks überhaupt, sondern einer Art desselben aus („havendo io trovato modo nuovo di stampare chiaro et scuro") und fügt mit italienischer Ruhmredigkeit hinzu: „cosa nuova et mai più non fatta, et è cosa bella, et utile a molti che hanno piacer di dissegno", aber er erklärt auch deutlich, dafs er schon dergleichen Blätter in Holz geschnitten habe und auch ferner zu schneiden beabsichtige („et più havendo io intagliato et habia da intagliar cose mai più fatte, nè per altri pensate").

Ugo da Carpi

Ugo da Carpi[2]) stammte von dem Zweige des alten Grafengeschlechtes da Panico ab, welcher ursprünglich eine Burg im Gebiete von Bologna besafs und von da nach Parma und später nach Carpi verpflanzt wurde. In Carpi wurde Ugo unter zahlreichen Geschwistern als ein Sohn des Doctoris juris und Notars Astolfo, Grafen von Panico, geboren. Sein Geburtsjahr ist nicht zu ermitteln, da die Taufregister von Carpi erst mit dem Jahre 1516 anfangen. In seiner Bittschrift vom 24. Juli 1516 sagt er, dafs er das Greisenalter erreicht habe („esser venuto all'età senile"). Nimmt man an, dafs dieses mit sechzig Jahren beginnt, so wäre er um 1456 geboren, trotz aller notarieller Urkunden, auf die sich Gualandi bezieht, und zufolge deren er 1480 geboren wäre. Er wird zuerst in dem Testamente seines Vaters erwähnt, welches

[1]) Jost (Josse) de Negker, ein Fläming, aus Antwerpen gebürtig, kam erst um 1510 nach Augsburg. Seit der Thronentsagung Karls V. am 25. Oktober 1555, also wahrscheinlich noch bei Lebzeiten Jost de Negkers, konnte man nicht mehr mit Wolfram von Eschenbach (Willehalm 126,14) sagen:

„dâ was von tiuschem lande
Flaeminge und Brâbande".

[2]) Di Ugo da Carpi e dei Conti da Panico. Memorie e Note di Michelangelo Gualandi. Bologna 1854.

den 21. September 1490 in seinem Geburtshause zu Carpi aufgesetzt wurde. — „Meister Ugo, Maler, Sohn des verstorbenen ansehnlichen Mannes, des Herrn Grafen Astolfo da Panico“ [1]), schlofs mit einem andern Maler namens Saccaccini am 21. August 1503 einen Vertrag über gemeinsame Arbeit ab. Von einem Fries, welchen er an dem Hause eines Einwohners der Belvederestrafse in Carpi zu malen durch Vertrag sich verpflichtete, ist keine Spur mehr übrig. In Rom befindet sich das einzig noch vorhandene Bild von seiner Hand in der Sakristei der Beneficiati del Capitolo di S. Pietro, ein Ölgemälde, welches die h. Veronika mit dem Schweifstuche zwischen den Aposteln Paulus und Petrus darstellt. Vasari erzählt, es sei darauf zu lesen, dafs es Ugo ohne Pinsel gemalt habe [2]). Vasari zeigte es einst dem Michelangelo, welcher lachend bemerkte, Ugo würde ein besseres Bild gemalt haben, wenn er sich dabei des Pinsels bedient hätte. Ugo da Carpi zeigte jedoch in seinen Helldunkelblättern, dafs, um eine gute malerische Wirkung zu erzielen, er nicht immer gerade des Pinsels bedurfte. — Aus einer Urkunde vom 26. Januar 1502 geht hervor, dafs Ugo in Beziehung zu den Buchdruckern Niccolò Bissoli, alias Lelli, und Benedetto del fu ser Michele Dolcibelli, alias del Manzo, stand, für welche er wahrscheinlich als Formschneider arbeitete. Zwischen 1506 und 1509 begab er sich nach Venedig und richtete 1516 an den dortigen Senat sein erwähntes Gesuch um Schutz seiner Erfindung und erlangte sofort Gewährung. Er begab sich hierauf nach Rom, wo er seine schönsten Helldunkelblätter, deren zwei die Jahrzahl 1518 tragen, nach Raphaels Zeichnungen schnitt. Im Widerspruch mit den notariellen Akten [3]), auf welche Gualandi sich beruft, mufs er doch zugestehen, dafs Ugo nicht 1480 geboren sein kann, weil dieser dann nicht älter als vierzig Jahre geworden wäre und doch 1516 selbst erklärt, er habe das Greisenalter errreicht. Aber gerade so wie mit dem Geburtsjahr verhält es sich mit dem angeblichen Todesjahr Ugos. Gualandi sagt: „Ugo starb wahrscheinlich in Rom im Jahre 1520 [4]), unzweifelhafte

---

1) „Mr. Ugo pictor fil. quondam spectabilis viri d. comitis Astolfi de Panico.“

2) „Per Ugo da Carpi, intajatore, fata senza penelo.“

3) „molti autentici atti notarili esistenti negli archivi di quella città“ (Carpi).

4) Die letzte bekannte Arbeit Ugos ist ein kalligraphisches Werkchen, betitelt: „THESAVRO DE SCRITTORI. Opera artificiosa etc. etc., mit der

Urkunden beglaubigen seinen Tod vor dem 20. Juli 1523; aber er teilt ebenso wenig diese, wie die Urkunden mit, welche Ugos Geburtsjahr betreffen, und beklagt sich auch noch, dafs trotz seiner Bemühungen Ugos Leben zum grofsen Teil noch in Dunkel gehüllt sei.

Wir haben aber Grund, weder 1520, noch 1523 für Ugos Todesjahr zu halten. Fast ebenso viele Helldunkelblätter, als Ugo nach Raphael in einem Zeitraume von drei bis vier Jahren arbeitete, schnitt er auch später nach Parmigianino; aber wie war dies möglich, wenn Ugo schon 1523 oder gar 1520 starb? Francesco Mazzuola, genannt il Parmigianino, wurde nach Vasari im Jahre 1504, nach dem Taufregister von Parma den 11. Januar 1503 geboren. Als auf Befehl des Papstes Leo IX. Prospero Colonna sein Kriegslager in Parma aufschlug, schickten die beiden Mazzuoli, Michele und Pietro Ilario, ihre zwei Zöglinge, ihren 17jährigen Neffen Francesco und dessen Vetter Girolamo, zu Verwandten in Viandana, einem Städtchen bei Mantua, wo sie während des ganzen Krieges blieben. Francesco kehrte erst gegen 1522 nach Parma zurück. Im folgenden Jahre sandten ihn seine beiden Oheime nach Rom, wo Papst Clemens VII. sich wohlwollend seiner annahm. Wenn auch der 16jährige Francesco als frühreifes Talent schon Wunder in der Zeichenkunst gethan, wie Vasari meldet, und eine Taufe Christi gemalt hatte, so ist es doch nicht wahrscheinlich, dafs während der Kriegsunruhen seine Zeichnungen von Viandana oder Parma nach Rom in die Hände Ugos gelangt

Parmigianino.

Angabe: „Intagliata per Ugo da Carpi: cum gratia: et privilegio", und am Schlufs: „Ne l'anno di nostra salute MDXXXV". Auf dem 3. Blatt ist zu lesen: „Opera del tagliente nuovamente composta cum gratia nell° anno di nra salute MDXXXII". Auf der Rückseite des 14. Blattes steht: „Ludovicus Vincentinus scribebit (sic). Romae MDXXIII". — Passavant erklärt zwar (P.-Gr. VI, p, 210): . . . . „les exemplaires qui nous sont connus ne portent point sur le titre le lieu d'impression ni l'adresse de l'imprimeur, mais seulement l'indication: Intagliata per Ugo da Carpi avec les dates de 1532 ou 1535. Cependant malgré la contradiction apparente, nous devons tenir compte de l'assertion positive de Gualandi, que notre maître mourut le 20 Juillet 1523. Aber Passavant hat wieder einmal unrichtig gelesen; die betreffende Stelle lautet bei Gualandi: . . . . „morì probabilmente in Roma l'anno 1520; atti di non dubbia fede lo assicurano estinto prima del 20 luglio 1523"; des Todes von Ugos Frau erwähnend, wiederholt Gualandi: „ Ebbe in moglie Cassandra Solieri, rimasta in Carpi anche dopo l'allontanamento del marito, e dove morì ai 15 marzo 1520. Anno nefasto nel quale moriva, a quanto sembra, Ugo stesso, il di lui fratello Gio. Biagio, e mancava il divino Urbinate!"

seien, und dafs dieser zehn Helldunkelblätter (wenn wir die von Gualandi unrichtig verzeichneten Nummern abrechnen), und zwar zwei Blätter, „Saturn“ und „Diogenes“ mit vier Holzstöcken bis vor dem 20. Juli 1523 geschnitten habe Diese Blätter zeigen ohne Ausnahme die völlig ausgebildete Manier Parmigianinos und die höchste Stufe der Technik Ugos, namentlich das vielbesprochene Blatt „Diogenes.“ Es erhellt aus dem Gesagten, dafs weder das Geburtsjahr noch das Todesjahr Ugos mit Sicherheit festzustellen ist.

Gegenüber der Frage nach Ugos früherer Thätigkeit verhält sich Passavant sehr vag, indem er zugibt, dafs dieser lange in Venedig gelebt, und sich mit dem Formschnitt beschäftigt habe, was zu glauben veranlassen könne, fügt er hinzu, dafs eine Anzahl der schönen, nicht bezeichneten und in Venedig verfertigten Blätter, welche gewöhnlich dem Boldrini zugeschrieben werden, in Wirklichkeit dem Ugo zugehören.

Dr. H. Segelken hatte sich entschieden dahin ausgesprochen, dafs Ugo „vor 1518, wo er begann, Clairobscurs zu fertigen, nicht als einfacher Formschneider thätig gewesen sei, am wenigsten in Venedig“[1]). Diese Behauptung widerruft Dr. Segelken mit folgenden Worten[2]): „Ugo hat sich vielmehr, wie jetzt unwiderleglich nachzuweisen ist, jahrelang und zwar lange vor 1518, vielfach und mit gröfstem Erfolge im einfachen Formschnitt beschäftigt, wenn er auch allerdings bei dem Ausschnitt des Tizianschen Triumphs Christi nicht beteiligt ist. Ebenso fraglich bleibt, ob Venedig der Schauplatz dieser seiner Thätigkeit war. Vielmehr sind Ugos einfache Formschnitte fast alle nach Raphael (und vielleicht nach Marcantons Stichen) gemacht; es ist daher eher möglich, dafs er in Rom arbeitete, oder in verschiedenen Plätzen. Alle diese Arbeiten Ugos sind sehr sorgsam und technisch geübt vollendet. 15 Nummern sind uns bekannt, deren Mehrzahl wir vordem irrigerweise dem Giovanni Britto zugeschrieben haben; es sind die folgenden:

Die Erschaffung der Tiere nach Raphael (und Ecole de Marcantoine B. Nr. 1) Pass. Raph. II. 211, 131.

Das Opfer Abrahams nach Tizian, bez. Ugo. Baseggio (bei Boldrini) 4. Dies Blatt hat Ugo gemeinschaftlich mit Dom. dalle Greche gearbeitet.

[1]) Naumanns Archiv, V. Jahrg., S. 221 u. 222.

[2]) Ibidem, XIII. Jahrg., S. 103 u. 104.

Die Verkündigung nach Tizian, bez. Ugo. Pass. Raph. II. p. 389.

Das Abendmahl nach Raphael (und Marcanton B. 26). Zani Enc. met P. II. 4. 241. Pass. Raph. II. 351.

Die Pietà nach Raphael (und Marcanton, resp. Agost. Veneto. B. 37), bez. Ugo. Zani II. 8. 261. G. (er irrt, dafs es Camaïeux von diesem Blatte gibt). Pass. P.-Gr. VI. 230. 36. B. (er bestätigt, dafs Zani sich irrt).

Die Marter des heil. Laurentius nach Bandinelli (und Marcanton B. 104.). Pass. P.-Gr. VI. 17. 46.

Die Marter der heil. Felicitas (richtiger der heil. Cäcilie), nach Raphael (und Marcanton B. 117). Pass. P.-Gr VI. 18. 52.

Das Urteil des Paris nach Raphael (und Marcanton B. 245). Pass. Raph. II. 650.

Der Raub der Helena nach Raphael (und Marcanton B. 209). Pass. Raph. II. 662. 79.

Die Schmiede des Vulcan nach Pierino del Vaga oder Rosso. Unbeschrieben.

Die Barke mit den zwei jungen Paaren nach Raphael oder Peruzzi (und Agost. Veneto B. 473). Pass. P.-Gr. VI. 62. 110.

Die Formschnitte des Buches: Epistole: Evangelii volgare hystoriade — Venetia per Zuane Antonio e fradeli da Sabio 1512. Fol.; Didot (Essai p. 105) schreibt sie dem Marcantonio Raimondi zu (!) —

Die Schriftzüge im Werke des Angelo da Modena. Pass. P.-Gr. VI. 210 ff.

Endlich mit gröfster Wahrscheinlichkeit noch: Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese. Kopien nach Dürers Holzschnitten, bez. mit leerem Täfelchen. Zani Enc. met. II. 4. 251.

Von allen diesen Vorstellungen sind Clairobscurs nicht bekannt und wegen der bis ins Letzte ausgeführten Holzschnittarbeit der ersten Platte auch nicht wahrscheinlich. Allem Anschein nach sind sie vor den Clairobscurs von Ugo gemacht."

Drei der von Dr. Segelken aufgeführten Blätter, „das Opfer Abrahams", „die Verkündigung" nach Tizian, und die „Pietà" nach Raphael tragen allerdings den Namen „Ugo", es fehlt ihnen aber leider die Jahrzahl; alle übrigen sind unbezeichnet. Auch ist es zu bezweifeln, dafs sie sämtlich Werke eines und desselben Künstlers sind. Die kräftige, ja derbe Behandlung des Holz-

schnitts „die Erschaffung der Tiere“ verrät eine andere Hand als die, welche ziemlich steif und trocken das „Martyrium der h. Cäcilie“ schnitt, und, gegen diese beiden gehalten, zeigt wieder das „Urteil des Paris“ eine gewandte und zierliche Technik. Auch sind die Blätter keineswegs sämtlich Nachschnitte nach den Kupferstichen Marcantons und seiner Schüler. Das „Martyrium der h. Cäcilie“ ist allerdings kopiert, und zwar direkt, wie der Formschneider den Kupferstich Marcantons vor sich hatte, so dafs der Abdruck des Holzstocks die Darstellung von der Gegenseite zeigt. Überdies weichen diese Holzschnitte in gar manchen Einzelheiten von den Kupferstichen ab, nach welchen sie kopiert sein sollen. Aber auch in dem Falle, dafs Ugo die sämtlichen ihm zugeschriebenen Blätter nach Marcanton geschnitten hätte, wäre er keineswegs gezwungen gewesen, sich deshalb vor 1516 in Rom aufzuhalten, da bekanntlich Raphaels Diener Baviera einen schwunghaften Handel mit den Marcantonschen Stichen trieb, und, wie Dr. Segelken selbst anführt, „es schon damals Spediteure gab, die sich, wie das Mailänder Haus Danoni, mit Versendung von Kunstgegenständen abgaben.“

Merkwürdigerweise hat Ugo nur ein einziges, und zwar leider ebenfalls undatiertes, Helldunkelblatt nach einem venezianischen Meister, nämlich den h. Hieronymus nach Tizian, geschnitten (Gualandi 23). Baseggio meint, diesen mit zwei Stöcken gedruckten Holzschnitt habe Ugo zum Beweise der Wahrheit seiner Angaben in der Bittschrift gemacht. Wohl möglich, aber in der Bittschrift ist nicht die Rede davon, und es wäre dies vielmehr ein Beweis, dafs die Erfindung, welche Ugo als die seinige dem Senate von Venedig anpreist, nicht der Druck mit drei Platten war, den er erst später in Rom ausführte. Vasari läfst uns darüber nicht im Zweifel; er erzählt von Ugo: „Er stellte zuerst glückliche Versuche an, mit zwei Drucken [1]) (natürlich einer über den andern) zu arbeiten, deren einen er benutzte, die Schatten wie in Kupfer zu schraffieren, während er mit dem anderen den Farbenton gab; deshalb liefs

[1]) Vasari, ed. Le Monnier, vol. IX, pag. 280. „Costui . . . . fu quegli che primo si provò e gli riuscì felicemente, a fare con due stampe“ ec. Ernst Förster übersetzt sinnwidrig: „mit zwei Pressen“, obgleich ihn schon die vorhergehende Stelle auf die richtige Bedeutung hätte führen müssen: „Nè è mancato a chi sia bastato l'animo di fare con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello, a guisa di chiaroscuro.“ Selbstverständlich meint Vasari den Druck mit zwei Platten.

er bei dem Schnitt der Strichlagen die Lichter des Blattes so weifs, dafs sie nach dem Abdruck wie mit Weifs aufgesetzt schienen. In dieser Art arbeitete Ugo ein Blatt in Helldunkel nach einer Zeichnung Raphaels, mit einer Sibylle, welche sitzt und liest, bei ihr ein bekleidetes Kind, das ihr mit einer Fackel leuchtet. Da dies Ugo wohl gelang, fafste er Mut und versuchte Abdrücke von Holztafeln mit dreierlei Tinten zu verfertigen, die erste nahm er zu den Schatten, die zweite, nur etwas milder, diente zu den Halbschatten, und die dritte mit eingegrabenen Strichen bewirkte den hellsten Ton des Bildes und gab die Lichter des weifsen Papiers“ [1]).

Weder den Druck mit zwei Platten, noch mit drei Platten, wie Vasari angibt, hat Ugo erfunden, auch spricht er in seiner Bittschrift nur von einer neuen Art des Helldunkeldrucks, und diese Erfindung läfst sich ihm nicht absprechen. Die deutschen Künstler

[1]) Genauer und deutlicher beschreibt Vasari das Verfahren im XXI. Kapitel (Ed. Felice le Monnier, vol. I, p. 187) der theoretischen Einleitung: „Il primo inventore delle stampe di legno di tre pezzi (Holzschnitte mit drei Platten), per mostrare, oltro il disegno, l'ombre, i mezzi ed i lumi ancora, fu Ugo da Carpi; il quale, a imitazione delle stampe di rame, ritrovò il modo di queste, intagliandole in legname di pero o di bossolo, (Platten von Birnbaum- oder Buchsbaumholz), che in questo sono eccellenti sopra tutti gli altri legnami. Fecele dunque di tre pezzi (pezzo, Stück Holz, Holzplatte); ponendo nella prima tutte le cose profilate e tratteggiate (alle Umrisse und Schraffierungen); nella seconda tutto quello che è tinta accanto il profilo, con lo acquarello per ombra (die Tonplatte mit den Halbschatten), e nella terza i lumi ed il campo (die Lichter und den Hintergrund, d. h. den hellsten Ton), lasciando il bianco della carta in vece di lume, e tingendo il resto per campo. Questa, dove è il lume ed il campo, si fa in questo modo: pigliasi una carta stampata con la prima, dove sono tutte le profilature ed i tratti (Abdruck von der Strichplatte), e così fresca fresca si pone in su l'asse del pero, ed aggravandola sopra con altri fogli che non siano umidi, si strofina in maniera, che quella che è fresca lascia su l'asse la tinta di tutti in profili delle figure. E allora il pittore piglia la biacca a gomma, e dà in su'l pero i lumi; i quali dati, lo intagliatore gli incava tutti co'ferri, secondo che sono segnati. E questa è la stampa che primieramente si adopera, perchè ella fa i lumi ed il campo, quando ella è imbrattata di colore ad olio; e per mezzo della tinta, lascia per tutto il colore, salvo che dove ella è incavata, chè ivi resta la carta bianca. La seconda poi è quella dell'ombre, che è tutta piana e tutta tinta di acquerello; eccetto che dove le ombre non hanno ad essere, che quivi è incavato il legno. E la terza, che è la prima a formarsi, è quella dove il profilato del tutto è incavato per tutto, salvo che dove e' non ha i profili tocchi dal nero della penna. Queste si stampano al torculo (Buchdruckerpresse) e vi si rimettono sotto tre volte, cioè una volta per ciascuna stampa, sicchè elle abbino il medesimo riscontro.“

behandelten meistenteils die Strichplatte, einer schraffierten Federzeichnung gleich, als völlig ausgeführten Holzschnitt, zu dem nach Belieben eine oder zwei Tonplatten mit vertieft geschnittenen Lichtern hinzukamen, ohne welche aber der Hauptstock mit den Umrissen und Schattenschraffierungen als einfacher Holzschnitt, unbeschadet seiner Wirkung, recht wohl abgedruckt werden konnte. Ugo dagegen war bestrebt, durch sein neues Verfahren die Aquarellskizzen der Maler zu reproduzieren; er gab die Aquarelltinten durch fein verschmolzene Farbentöne wieder, welche aussehen, als ob sie mit dem Pinsel aufgetragen wären. Mit feinem Gefühl verstand er es, die malerische Schönheit seiner Vorbilder festzuhalten und durch seine Erfindung einen zarten Übergang von den Mitteltönen zu den Lichtern zu bewirken, wie es den Formschneidern vor ihm nicht gelungen war. An den Vertiefungen, welche bei dem Druck die Lichter hervorbringen, liefs er nicht die scharfen Ränder stehen, sondern senkte sie nur allmählich durch einen Querschnitt, so dafs die Platte einen Ton, in leisem Übergang sich abstufend und vermindernd bis zum reinen Weifs, der Farbe des Papiers, geben konnte. Durch solche mehrfach angewandte Querschnitte brachte Ugo die Verblasenheit der bis ins Unbestimmte abnehmenden Aquarelltöne und die harmonische Verteilung von Schatten und Licht hervor, welche den deutschen Helldunkelblättern mangeln.

Aus dem Verzeichnis der Arbeiten Ugos von Gualandi — der Verfasser nennt es das umfassendste (il più esteso) vor allen früheren — ist gleich Nr. 1, „der Traum Jakobs“, nach Raphael, auszuscheiden, welches Blatt mit Recht schon von Rumohr und Baseggio, und nach diesen auch von Passavant dem Giuseppe Niccolò Vicentino zugeschrieben wird, obgleich Bartsch (Sect. I, 5) dasselbe ebenfalls unter den Arbeiten Ugos aufzählt.

Die „lesende Sibylle“ (B. Sect. V, 6), wie erwähnt, Ugos erstes in Rom nach einer Zeichnung Raphaels mit zwei Holzstöcken ausgeführtes Blatt, ist eine seiner schönsten Arbeiten, und läfst daher mit Sicherheit eine Reihe vorhergehender Versuche voraussetzen. Auf diesem, dem Original, ist die Sibylle nach links gewendet; die Kopie von der Gegenseite, mit drei Platten in braunem Ton gedruckt, wird von Bartsch irrtümlich für das Original gehalten.

Auf der Höhe seiner Kunst steht Ugo in den beiden Blättern nach Raphael (3 Pl.) „Äneas trägt seinen Vater Anchises aus dem

brennenden Troja" (B. 12) und „der Tod des Ananias" (B. 27), beide mit der folgenden Inschrift, welche jedoch nur der erste Zustand des letzteren Blattes auf dem unteren Rande zeigt: „RAPHAEL. VRBINAS. Qvisqvis. has. tabellas. invito. avtore. imprimet. ex. divi. Leonis X. ac. ill. principis. et. Senatvs. Venetiarvm. decretis. excomvnicationis.[1]) sententiam. et. allias. penas. incvrret. Rome. apud. vgvm. di. Carpi. impressam. M.D.XVIII."

Von gleichem Werte der Ausführung ist „Elymas wird mit Blindheit geschlagen", nach Raphael, ohne Ugos Namen. (Gualandi 4). — Der „wunderbare Fischzug" (B. XII, p. 37, Sect. II, Nr. 13) — drei Platten — erscheint in seiner unversehrten Schönheit nur im ersten Zustand vor der Schrift und dem später hinzugefügten weifsen Horizont; schon im zweiten ist vieles von der Konturplatte abgesprungen. Der zweite Zustand hat die Inschrift: „Raphel. Vrb. inven." und neben dem eingeschnittenen Monogramm des Andrea Andreani „in mantova 1609". — Nicht minder bewundernswert ist der „Kindermord zu Bethlehem" (B. XII. p. 35, No. 8), nach Raphael, und zwar wahrscheinlich nach dessen schöner Rotsteinzeichnung auf grauem Papier mit leichtem Sepiaton und weifsgehöhten Lichtern, im Königl. Kabinet zu Dresden. Leider hat eine fremde, wenn auch meisterhafte Hand das ursprüngliche Werk Raphaels zwar mit Geschick und Feinheit überarbeitet, aber den Raphaelischen Charakter der Zeichnung einigermafsen verwischt Baseggio[2]) mifst dem Helldunkelblatt Ugos, wiewohl er es wunderschön (bellissima) findet, geringeres Verdienst bei, weil, nach seiner Meinung, Ugo die Umrisse und das Helldunkel auf dem Kupferstiche Marcantons durchgezeichnet[3]) und auf seine Holzplatten übertragen habe. Baseggio gibt als Beleg für seine Meinung an, dafs er genau die Figuren des Holzschnitts gemessen und mit denen der zwei Kupferstiche, welche gewöhnlich beide dem Marcanton zngeschrieben werden, sowohl dem mit dem Tannenbäumchen („della Felcetta"), als auch mit dem ohne dieses verglichen habe. Nun ist der Kupferstich ohne das merkwürdige Bäumchen, welches von den Italienern Farnkraut (felce, felcetta), von den Franzosen Baumstumpf

[1]) Auf den ersten Abdrücken des Äneas: „excominiciato."

[2]) Lettera di Giambattista Baseggio all' Abate Giuseppe Cadorin. Memorie originali Italiane riguardanti le belle arti, Serie seconda, Bologna 1841. Pag. 153.

[3]) „avendo calcato dintorni e chiaroscuro dalla stampa di Marcantonio."

(chicot), von den Deutschen Taxus- oder Tannenbäumchen genannt wird, der allein dem Marcanton mit Recht zuzuschreibende; Passavant (P.-Gr. IV, p. 101 und 102) beweist mit überzeugenden Gründen, dſs der Kupferstich mit dem Bäumchen eine Arbeit des Georg Pencz nach der Originalzeichnung von Raphael ist. Wenn Ugo sich wirklich der carta lucida bedient hat, so wird er so gut wie Marcanton und Pencz die Zeichnung Raphaels durchgepaust haben. Aber dem aufmerksamen Betrachter fallen doch entschiedene Differenzen zwischen diesen auf; die Maſse der Figuren stimmen nicht, und selbst die äuſseren Maſse, wiewohl darauf am wenigsten Gewicht zu legen ist, sind verschieden: Ugos Helldunkelblatt ist 424 mm breit, 270 mm hoch, Marcantons Kupferstich (ohne Tannenbaum, B. 20) 426 mm breit, 276 mm hoch, der Kupferstich von Georg Pencz (mit dem Tannenbaum, B. 18) 435 mm breit, 278 mm hoch[1]).

Georg Pencz.

Noch eine Bemerkung über Raphaels „Kindermord" und die nach diesem verfertigten Stiche, da der Tadel Marcantons, welchen A. Springer[2]) ausspricht, auch Ugo da Carpi treffen müſste, vielmehr jedoch Raphaels Handzeichnug trifft. A. Springer sagt: „Es scheint, als ob der Künstler mit der zündenden Kraft des Ausdrucks zurückhielte, um nicht die reinen Linien, das klassische Profil zu schädigen. So weht uns aus den Frauenköpfen auf dem Kindermord z. B. eine gewisse Kälte an[3]). Ihr Schmerz und

---

[1]) Davon abgesehen, daſs hier von einem Holzschnitt in Helldunkel und von Abdrücken von zwei verschiedenen Kupferplatten des 16. Jahrhunderts die Rede ist, hängen diese Differenzen auch von dem Umstande ab, wie das vor dem Druck angefeuchtete Papier sich ausdehnt und wieder zusammenzieht. Auch bei neueren Stichen beträgt auf Abdrücken von derselben Platte im unveränderten Zustande der Unterschied der Stich-Höhe und -Breite öfters 2 bis 4 mm., aber noch mehr bei älteren Drucken auf sehr starkem nnd geleimtem Papier.

[2]) „Raffael und Michelangelo", S. 309.

[3]) Es ist eine Eigentümlichkeit unseres modernen Kulturlebens, die sich auch in die Kunst eingedrängt hat, allen Ausdruck in den hypertrophisch ausgebildeten Kopf zu verlegen, da der vom Schneider, Schuster und Handschuhmacher modisch eingezwängte Körper zur bloſsen Kleiderfigur verkümmert ist. Trotz seiner Verstümmelung (ihm fehlt das Haupt) zeigt die weichflieſsende Körperform des Fluſsgottes Kephisos (einst am westlichen Giebel des Parthenon) in dem Übergang von der Ruhe zur Bewegung den klarsten und verständlichsten Ausdruck und steht in einem durchaus edel und ohne Übertreibung durchgeführten Gegensatz zu dem als Ideal heroischer Kraft unnachahmlich schön geschaffenen Theseus (vom Ostgiebel des Parthenon); durch den idealsten Ausdruck jungfräulicher Frische und Anmut

ihre Verzweiflung packt trotz den lebhaften Geberden, dem geöffneten Munde, dem starren Blicke nicht so unmittelbar wie in ähnlichen Schilderungen Dürers mit ihren krausen Linien, aber ihrer ergreifenden Wahrheit." — Dies trifft schon insofern nicht zu, als Marcanton nach einer nicht bis ins Einzelne, namentlich nicht in den Köpfen ausgeführten Handzeichnung und nicht nach einem mit ganzer Seele vollendeten Gemälde Raphaels arbeitete. Dies gerade läfst sich recht wohl aus dem Helldunkelblatt Ugos abnehmen. Überdies war diese Zeichnung Raphaels mehr plastisch als malerisch gedacht. Die nackten Körper der Soldaten sind herrlich vollendet in ihrer statuarischen Durchführung, und so legte der Meister hier, vom Geiste des hellenischen Altertums durchdrungen, vorerst gröfsere Bedeutung in die bewunderns-würdig gelungene Durchbildung der Körper, als in den Ausdruck der Köpfe, welchen Raphael auf einem ausgeführten Bilde gewifs nicht vernachlässigt haben würde. Der Vergleich mit Dürer ist ebenfalls nicht wohl angebracht. Dürer stach nur seine eigenen Kompositionen, und nie nach Zeichnungen anderer; wie fleifsig er „seines stechens aufs wartete", ist ersichtlich, wenn man einen Probedruck seiner Blätter mit dem vollendeten Stiche vergleicht; den von ihm selbst erfundenen Köpfen konnte er auch „mit krausen Linien ergreifende Wahrheit", verleihen. Marcanton aber durfte sich nicht erlauben, mit dem Grabstichel noch mehr „zündende Kraft" in die Köpfe einer Raphaelischen Zeichnung hineinzuarbeiten, als schon darin vorhanden war. Man mufs sogar zugeben, dafs die Köpfe auf dem Stiche Marcantons, ebenso wie die auf dem Helldunkelblatt Ugos, ausdrucksvoller sind, als die auf dem Stiche des Georg Pencz [1]).

---

bleiben die ebenfalls ihrer Häupter beraubten Kekropstöchter Aglauros und Herse (vom Ostgiebel des Parthenon) nie erreichte, geschweige übertroffene Muster weiblicher Schönheit.

In annähernder Weise verhält es sich auch so mit den besten Werken Raphaels. Wenn man den von Marcanton gestochenen „Kindermord" quer durchschnitte, so würde selbst in dem unteren Teil, in den Füfsen, in ihrer Stellung und Bewegung, noch genug Ausdruck zu finden sein, und gerade so verhält es sich mit dem von Marcanton gestochenen „Abendmahl" Raphaels, das schon im vorigen Jahrhundert deshalb mit einem treffenden Worte „das Stück mit den Füfsen" genannt wurde.

[1]) Baviera besorgte bekanntlich den Druck von „Marcantons Kupferstichen. Durch ein drolliges Mifsverständnis zeiht der Übersetzer von Lodovico Dolces „Aretino oder Dialog über Malerei" (Quellenschriften für Kunst- Baviera.

Einer leichten Aquarellskizze in zartem graugrünlichem Ton, so dafs die Konturen wenig hervortreten, aber die Gestalten schön beleuchtet sind, gleicht Ugos Holzschnitt nach Raphael (B. XII, p. 140, 2. Drei Platten): Ein etwas bärtiger Mann, mit Hut und kurzem Gewande bekleidet, steht rechts, im Profil gesehen, vor einer sitzenden Frau, deren linker Fufs auf einer Kugel ruht. Die Italiener (auch Gualandi Nr. 30) halten die beiden im Gespräche Begriffenen für Raphael und die Fornarina, wogegen Passavant (Raph. II, p. 595, 94, franz. Ausg.) protestiert. Es gibt auch eine gröfsere Wiederholung davon, von der Gegenseite, mit vier Platten gedruckt (Gualandi 31).

„Die Kreuzabnahme". nach Raphael (B. XII, p. 43, Sect. II, 22) ist wohl kaum dem Ugo zuzuschreiben, wie es auch Passavant thut. Die Zeichnung ist zu gering; namentlich hat der Körper Christi alle Schönheit eingebüfst, welche ihm auf dem, dieselbe Komposition Raphaels wiedergebenden, Kupferstich Marcantons eigen ist.

„Die Auferstehung", eine friesartige Skizze nach Raphael (B. Sect. II, 26, 3 Platten), ist sehr flüchtig in unschönem rotbraunem Ton gehalten.

Ein schön gezeichnetes Blatt nach Baldassare Peruzzi „Herkules vertreibt den Geiz vom Parnassus" (B. Sect. VIII, 12) wird von Gualandi, und früher schon von Bartsch, dem Ugo zugeschrieben, worüber sich Baseggio nicht wenig ereifert. Bartsch, sagte er, spalte den oben rechts auf dem Holzschnitt deutlich in ein Wort gedruckten Namen „Perugo", er wisse nicht, ob aus Bosheit

---

geschichte II), Cajetan Cerri, ein ganzes Land der Freude an lasciven Darstellungen. Er übersetzt nämlich (S. 74): „Sie (die Liebschaften der Götter, gezeichnet von Giulio Romano) fielen in die Hände des Marcantonio, welcher sie, um Geschäfte damit zu machen, für Bayern in Kupfer stach". Hätte Cerri den Namen „Baviera" gelassen, wie er ist, und nicht übersetzt, so würde er das Richtige getroffen haben. Baviera war, wie Vasari erzählt, Raphaels Diener und Farbenreiber und der Verpfleger (Hauswirt?) der Fornarina. Er trieb mit Marcantons Kupferstichen einen bedeutenden Grofs- und Kleinhandel, Springer („Raffael", S. 513, Anmerk. zu S. 307. 45) sagt: „Baviera, wahrscheinlich Baviero Carozzi da Parma, wird doch zu schlecht beurteilt, wenn man ihn schlechthin als einen Handlanger darstellt. Er war Maler und unterschrieb sich als solcher in dem Notariatsakte, der 1515 über Raffaels Hauskauf im Borgo arfgenommen wurde. Nach Raffaels Tode trat er mit Marcanton in eine förmliche Handelsgesellschaft. Pini, la Scrittura Bl. 127.'
Als „Maler" hat sich Baviera nicht unsterblich gemacht!

(per malizia") in „Per Ugo", um den Holzschnitt einem zuzuschreiben, dem er nicht angehöre, während es der fehlerhaft geschnittene Name „Peruzzi" sei. Allerdings sind die Schattenpartien in enger Kreuzschraffierung und die Lichter dünn und sparsam ausgeführt. Hieraus schliefst Baseggio mit Recht, dafs dieser Holzschnitt nicht von Ugo herrühre, welcher damit von seiner Erfindung abgewichen und zur Art der deutschen Helldunkelblätter zurückgekehrt sein würde. Vermutlich ist es eine Arbeit des Antonio da Trento.

Da man nicht umhin kann, diesem Urteil Baseggios beizupflichten, so sind mehrere im Verzeichnis von Gualandi dem Ugo zugeschriebene Blätter auszuscheiden, welche sich durch die Art des Formschnitts und der Schraffierung als anderen Meistern angehörig erweisen, nämlich: Nr. 20, „Johannes der Täufer predigt in der Wüste" nach Raphael (B. Sect. IV, 18), zwei Holzstöcke, von welchen die wie eine Federzeichnung schraffierte Umrifsplatte auch ohne den braunen Ton abgedruckt wurde; Nr. 33, „Herkules erwürgt den nemeischen Löwen" (B. Sect. VII, 15), nicht, wie angegeben, nach Raphael, sondern nach Giulio Romano, zeigt ebenfalls sehr kräftige Schraffierungen auf der Umrifsplatte, von welcher auch Abdrücke ohne Ton vorkommen; Nr. 48, „die Vermählung der h. Katharina", zählt Bartsch (XII, 61, 9) mit Recht unter den Werken unbekannter Meister auf. Die enge Kreuzschraffierung und der unschöne Ockerton des Holzschnitts (3 Pl.) haben nichts mit Ugos malerischer Behandlung gemein. Gualandi schreibt folgende Notiz des unkritischen Kompilators P. Luigi Pungileoni [1]) ebenso unkritisch ab: „Da Carpi Ugo. Le Nozze di s. Caterina, intagliate secondo il metodo da lui trovato a chiaroscuro. Stampa in fogl. bella e rara, secondo l'Huber. Eravene una nel Cabinet de M. Paignon Dijonval. Paris 1810". Bd. III, S. 95 verzeichnet Pungileoni, sich selbst widersprechend: „Da Trento Antonio. Sposalizio di s. Caterina. a chiaroscuro. Heinecken" [2]).

Nr. 33, „Der Kardinal und der Doktor" (B. XII, p. 144, 6), rührt weder von Raphael, noch von Ugo her.

Zweifelhaft ist Nr. 2, „David schlägt Goliath das Haupt ab" (B. Sect. I, 8). Der erste Zustand ist ohne die Namen „Raphael" und „Ugo"; im zweiten hat der Verleger beide Namen auf den

1) Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma MDCCCXXI. Vol. III, pag. 93.

2) Vergl. „Helldunkel", I, S. 61 u. 62, Anmerk.

Holzstock schneiden lassen; im dritten ist „Ugo“ wieder weggeschnitten. Die zweiten Abdrücke, mit „Ugo“ bezeichnet, sind, Ugos Manier nicht entsprechend, auf gelbes Papier, folglich auch mit gelben Lichtern gedruckt, Mittelton grün, Konturen schwarz.

Unbegreiflich ist es, dafs Gualandi, welcher selbst, wenn auch unglaubwürdig, aussagt, dafs Ugo schon 1520, jedenfalls aber vor dem 20. Juli 1523 gestorben sei, Nr. 19, „die h. Jungfrau, der h. Sebastian und ein Bischof“ (B. Sect. III, 26), für eine Arbeit Ugos nach Federigo Barocci ausgeben konnte, der, 1528 zu Urbino geboren, 1612 daselbst starb. Auf diesem unerquicklichen Blatt blickt der unten vor einem Betpulte sich mit aufdringlicher Geberde bemerklich machende Bischof dem Beschauer ins Gesicht, als wolle er sagen: „Siehst du wohl, wie andächtig ich bin?“ Der h. Sebastian, dessen angebundener Arm von einem Pfeil durchbohrt ist, schaut dagegen höchst gleichgültig abseits nach rechts. Der zweite Zustand ist mit Andreanis Monogramm versehen; auf einem Piedestal stehen auch nunmehr din Buchstaben FBV, welche Fredericus Baroccius Urbinas bedeuten.

Wenn es Ugo da Carpi vergönnt war, durch seine Kunst einige der unvergleichlich herrlichen Erfindungen Raphaels, vielleicht von dem Meister selbst dabei beraten, zu vervielfältigen, so arbeitete er, wahrscheinlich erst nach dem Tode Raphaels († 1520), und zwar seit dem Jahre 1523, nach den Vorbildern eines Meisters, welcher, obgleich reich begabt, bald durch gezierte Grazie verbunden mit affectiertem Vornehmthun, bald durch gesuchte Grofsartigkeit, bald durch bis zur wilden Sudelei gehende Pseudogenialität die ihm mangelnde innere Wärme und Tiefe zu ersetzen meinte, Parmigianinos, dessen oben schon gedacht wurde. Die genannten unerfreulichen Eigenschaften zeigen sich noch deutlicher in seinen Handzeichnungen als in seinen Bildern; die von ihm gemalten Porträte sind sogar von hoher Schönheit und reihen sich ähnlichen Werken der ausgezeichnetsten Meister würdig an. An Ugos beiden Hauptblättern nach Parmigianino ist die Technik des Helldunkels meisterhaft. Die Figuren selbst, „Saturn und Amor“ (B. Sect. VII, 27) und „Diogenes mit dem gerupften Hahn“ (B. Sect. VI, 10), ähnlich den kolossalen Gestalten des Pythagoras und des Archimedes auf den Bildern Parmigianinos im Museum zu Neapel, welche, weit entfernt von Raphael und Correggio, die Parmigianino vielfach nachahmte, Michelangeleske Reminiscenzen sind, tragen die hohle Prätension zur Schau, welche

Hendrik Goltzius in seinen gespreizten Figuren vollends bis zur Karikatur übertrieben hat.

Antonio da Trento, geboren 1507, schnitt nach dem Tode Ugos da Carpi die Kompositionen Parmigianinos in Helldunkel, ging aber seinem Meister, der sich von Rom nach Bologna zurückgezogen hatte, wie Vasari erzählt, mit einer grofsen Anzahl von Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen durch. Bartsch hält (und nach ihm Passavant) den Antonio da Trento für identisch mit Antonio Fantuzzi. Passavant[1]) sagt irrtümlich von Fantuzzi: „Bartsch, en parlant de lui comme graveur sur bois et à l'eau-forte, a cru, d'après Vasari, que Antonio da Trento est le même maître que Antonio Fantuzzi.“ Vasari sagt davon kein Wort, nirgends nennt er den Namen „Fantuzzi.“ Antonio da Trento schnitt in Holz, Antonio Fantuzzi radierte nach Parmigianino, und da Bartsch in den Arbeiten beider Parmigianinos Manier wiedererkannte, so hielt er sie für eine und dieselbe Person. Passavant sieht darüber hinweg, dafs Abate Zani nachgewiesen hat, dafs die Familie Fantuzzi in Bologna und nicht in Trento (Trient in Tirol, lat. Tridentum) ansässig war, dafs Francesco Fantuzzi 1571 das Amt eines Podestà von Bologna bekleidete, dafs Pasotto Fantuzzi 1578 die Bilder in S. Jacopo zu Bologna restaurieren liefs. Passavant merkt auch nicht, dafs er den klarsten Beweis gegen seine eigene Meinung führt[2]) mit folgendem Citat aus den von dem Grafen Léon de Laborde herausgegebenen „Livres de compte de Fontainebleau“ („Renaissance des Arts à la cour de France“): „1537—40. A Anthoine de Fanton, dit de Boullogne, paintre, à raison de 7 livres par mois. Ouvrages de peinture et stucq à Fontainebleau.“ „1540—50. Anthoine Fantoze, paintre, pour ouvrages de paintures qu'il a faits et pour avoir vacqué aux ptrons et pourtraits en façon de grotesques, pour servir aux autres paintres, besongnants aux ouvrages de painture de la grande gallerie, estant en la grande basse-court du chateau, à raison de 20 liv. par mois.“

Antonio da Trento.

Geradeso wird das Haupt der Schule von Fontainebleau, Primaticcio[3]), welcher seine Arbeiten oft nur mit „F. Bolo“,

[1]) P.-Gr. VI, p. 196.

[2]) P.-Gr., ibidem.

[3]) Primaticcio bevorzugte meistens seine Bolognesischen Landsleute als Gehilfen bei seinen künstlerischen Arbeiten in Fontainebleau, z. B. den Giovambatista Ramenghi, Sohn des Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo, den Ruggieri, den Prospero Fontana, und so auch den Antonio Fantuzzi.

„F. Bologna“ bezeichnete, und dessen Vaterstadt unzweifelhaft Bologna war, in den Rechnungen angeführt: „1535. A. Francisque Primadicis, dit de Boullongne, conducteur et deviseur desdits ouvrages de stucq et de painture, — XXV liv.“

Nagler behauptet daher mit Recht, dafs das T in Fantuzzis Monogramm AFT, ANFT und AT nicht „Tridentino“, sondern „Tagliatore“ oder „Tagliò“ bedeute. Passavant widerspricht sich selbst, indem er entgegnet, dieser Ausdruck sei nie von „Stechern dieser Epoche“ gebraucht worden. Die Inschrift auf dem Holzschnitt „die Predigt Johannes des Täufers“ nach Domenico Campagnola (P.-Gr. V, p. 172, n° 5) „Nicho B. V. T.“ erklärt er selbst folgendermafsen: „Niccolò Boldrini, Vicentino, tagliò.“ Auf gestochenen Blättern des 16. Jahrhunderts kommt gar manches Ungewöhnliche vor, wie auch in dem von Passavant selbst beschriebenen kalligraphischen Werkchen des Ugo da Carpi der Ausdruck „tagliente“. „Tagliare (statt intagliare) in rame“, in Kupfer stechen, ist im 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich; endlich kann auf Blättern des Giuseppe Niccolò Vicentino und des Alessandro Ghandini da Brescia das T nur diese Bedeutung haben [1]).

Ebenso unglaubwürdig ist die Vermutung, dafs Antonio da Trento eine Person sei mit dem Formschneider Antonio Cavalli, welcher nicht in Trento, sondern in S. Pietro auf dem Monte d'Aprica geboren wurde.

In den Helldunkelblättern des Antonio da Trento und noch mehr in denen seines Mitschülers Giuseppe Niccolò Vicentino lernt man ihren Lehrer Parmigianino nach allen seinen Richtungen zur Genüge kennen. Selbst Antonios bessere Arbeiten, wie „die h. Cäcilie“ (B. Sect. IV, 37), die auf einer Art Cymbal oder Hackebrett (salterio tedesco) spielt, das ihr ein Engel vorhält, und „die tiburtinische Sibylle, welche dem Augustus die Madonna mit dem Kinde in den Wolken zeigt“ (B. Sect. V, 7), vermögen nicht zu erwärmen; „die Jagd der Diana“ (B, Sect. VII, 10) ist ein in der Art des Parmigianino hübsches Blättchen; sein Hauptblatt dagegen, ebenfalls nach Parmigianino, „die Enthauptung der Apostel Petrus und

---

A. Ghandini. [1]) Auf einem Helldunkelblatt des letzteren nach einer der besseren Kompositionen Parmigianinos, die h. Jungfrau mit mehreren Heiligen darstellend (B. Sect. III, 25), steht an einer Stufe des Thrones: „Taglio d'Alex. Ghandiny“. Links im Vordergrund steht ein Heiliger; der Jesusknabe lehnt sich an seine Mutter, vor dem linken Knie derselben stehend; der h. Joseph macht ein böses Gesicht einem Heiligen, der eine lange Stange im Arm hält; oben zur Rechten und Linken des Thrones je zwei Engel. Im zweiten Zustand hat Andrea Andreani sein Monogramm mit der Jahrzahl 1610 eingeschnitten.

Paulus“ (B. Sect. IV, 28), ist eine rohe Henkerscene, roh gezeichnet und roh geschnitten.

Giuseppe Niccolò Vicentino.

Von Giuseppe Niccolò Vicentino ist weder Geburts- noch Todesjahr bekannt. Dafs sein Familienname Rossigliani gewesen sei, wie auf Papillons trügliche Autorität sich stützend, Huber und Baseggio vermeinen, ist eine willkürliche Annahme. Er war der Mitschüler des Antonio da Trento in Parmigianinos Werkstatt, nach dessen Handzeichnungen er hauptsächlich arbeitete. Baseggio sagt, Niccolò befolge eine von der Antonios verschiedene Manier: Niccolò habe, dem Ugo da Carpi nachahmend, die Umrisse derb geschnitten und die Schattenpartien mit mehreren Tonplatten hergestellt (andò più dappresso Ugo da Carpi, lasciando i dintorni delle figure assai grossi et applicando più tavole per tutta la parte del chiaro-scuro“); Antonio dagegen habe zu seinen dünneren Konturen noch Schraffierungen hinzugefügt (. . . . „ai contorni che accostumava fare più sottili aggiunse anche le ombre principali, eseguendole a tratti, ed in sulla medisima tavola dei dintorni: ed altra, o più, mettendone per le mezze tinte“.)[1]). Wenn man das Hauptblatt des Antonio da Trento, „die Enthauptung der Apostel Petrus und Paulus“ mit dem Hauptblatt des Giuseppe Niccolò Vicentino, „Christus heilt die zehn Aussätzigen“, beide nach Parmigianino, vergleicht, so wird man zugeben, dafs die Konturen auf dem letzteren noch derber sind, als die auf dem ersteren; aber der Augenschein wird auch überzeugen, dafs Niccolò wie Antonio auf die Umrifsplatte recht derbe Schraffierungen schnitt. Wenn Antonio nur eine Tonplatte anwandte, so brachte er in den tieferen Schatten auch Kreuzschraffierungen an, wie z. B. auf dem erwähnten Blatte nach Parmigianino, „die tiburtinische Sibylle und Augustus“.

Erfreulicher sind folgende Arbeiten des Giuseppe Niccolò Vicentino. Vor allen ist das schöne figurenreiche Blatt nach Maturino, „Clelia und ihre Gefährtinnen“ (B. Sect. VI, 5) hervor-

---

[1]) Passavant gibt diese Worte wieder, ohne sich die Holzschnitte der beiden Meister genauer anzusehen (P.-Gr. VI, p. 213): „Dans le style des clairs-obscurs il (Giuseppe Niccolò Vicentino) a bien suivi la manière d'Ugo da Carpi avec des contours très marqués et trois planches avec des demi-teintes très chargées. Il se distingue d'Antonio (Fantuzzi), son condisciple sous le Parmesan et qui a également gravé des clairs-obscurs d'après ce maître, en ce qu'il a employé à cet effet des teintes plates au moyen de la planche même“.

zuheben. Auf diesem Helldunkel von drei Platten sind im ersten Zustand links unten die Namen des Malers und des Formschneiders sichtbar; auf den zweiten Abdrücken ist diese Inschrift verändert, Jos. Nicus Vicent. ist weggeschnitten und dafür das Monogramm des Andreani und „1608 in mantoua“ gesetzt worden; im dritten Zustand ist die ursprüngliche Strichplatte durch eine neue ersetzt worden. — „Der Traum Jacobs“ (3 Pl.) nach Raphael (B. Sect. I, 5), irrtümlich von Bartsch dem Ugo da Carpi zugeschrieben, gehört wahrscheinlich dem Niccolò an. Diesem wird auch von Baseggio mit Recht die „Verehrung der Psyche“ nach Salviati, Helldunkel von drei Platten in einem Achteck (B. Sect. VII, 26) zurückgegeben, da es keine Arbeit des Antonio da Trento sein kann, welchem Bartsch sie zuschreibt. Auf dem zweiten Abdruck der „Psyche“ steht das Monogramm Andreanis. — Auch die „Anbetung der drei Könige“ von 3 Platten (B. Sect. II, 2) nach einer leichtfertigen Skizze des Parmigianino, dem Niccolò zugehörig, eignete sich Andreani im zweiten Druck mit seinem Monogramm an, und gerade so verfuhr er mit den folgenden Blättern. „Mucius Scaevola“ (B. Sect. VI, 7), ein architektonisch-symmetrisches Dekorationsstück, gezeichnet von dem Architekten Baldassare Peruzzi, war vielleicht zur Ausführung in sgraffito bestimmt, und Niccolò wird wohl mit Recht als der Formschneider des Helldunkelblattes nach demselben bezeichnet. — Zu einem gleichen Zwecke mag der wenig ansprechende Dekorationsfries, „der Tod des Ajax“ (B. Sect. VI, 9) von Polidoro Caldara da Caravaggio gezeichnet worden sein. Auf den ersten Abdrücken des Helldunkelblattes nach diesem steht PVLIDORO. CAR. IO. NIC. VICENT. — Von der sogenannten „Überraschung“, „la Sorpresa“ nach Parmigianino (B. Sect. X, 13), der manierierten Studie eines nackten Mannes, der, vom Rücken gesehen, vorgebeugt mit beiden Armen sich aufstützt und nach einem auffallenden Gegenstande zu blicken scheint, sagt Baseggio mit Recht, Bartsch habe diesen Helldunkelholzschnitt irrtümlich dem Ugo da Carpi zugeschrieben, aber die Übereinstimmung in der Ausführung des Blattes mit der der übrigen Arbeiten Giuseppe Niccolò Vicentino lasse in der „Sorpresa“ ein Werk dieses Formschneiders erkennen.

Niccolò Boldrini.

Von Niccolò Boldrini ist nur bekannt, dafs er zu Vicenza geboren wurde und noch 1566 thätig war. Baseggio sagt von ihm: „Boldrini war ein geschickter Zeichner und verstand die Korrektheit der Umrisse mit einer guten Wirkung des Helldunkels zu

verbinden. Aber alle seine Werke sind auf einem einzigen Holzstock, nämlich Umrisse sowohl wie Schatten, und die letzteren immer in Strichen, ausgeführt. Eine solche höchst einfache Beobachtung konnte genügen, glauben wir, weil er nicht mit dem Vorhergehenden (Giuseppe Niccolò Vicentino) zu verwechseln ist. Aber auch die ausgezeichnetsten Männer irren sich, weil sie mit zu viel Eifer zurennen, ohne die Augen aufzumachen.“ — Baseggio ist diesmal selbst blindlings zugerannt: es gibt Abdrücke in Helldunkel von der Boldrinischen Kopie (von der Gegenseite) des Titelblattes zur Dürerschen kleinen Holzschnitt-Passion, „der leidende Heiland“ (B. 16), mit der Inschrift: „Nicolaus Boldrinus Vicentinus incidit“ (Heller S. 553, Nr. 1151). Zwei Blätter des Boldrini nach Tizian sind in einigen Exemplaren auf gefärbtes (blaues) Papier, mit weifs aufgesetzten Lichtern, gedruckt: „Die h. Jungfrau mit dem Kind in einer Landschaft“ (Baseggio 9), und „Venus, welche den Amor liebkost“ (Baseggio 14). Auf dem letzteren Blatte befindet sich die Inschrift: „TITIANVS INV. Nicolaus Boldrinus incidebat 1566“. — Dr. Segelken bemerkt[1]): „Boldrini war ein sehr geschickter und sorgsam arbeitender Holzschneider, der viele schöne Blätter nach Tizian gemacht hat, besonders auch die Landschaften. Von letzteren ist allerdings die mit den Ziegen besonders poetisch; alle sind im Ausschnitt grade wie Federzeichnungen eines Meisters. Es gibt sogenannte Helldunkel davon, welche aber wahrscheinlicher blofse Abdrücke auf farbigem Papier sind.“

Den Formschneider Johannes Gallus hält Heller wegen dieses Namens für einen Franzosen; Ambroise Firmin Didot scheint dies zu bestätigen, indem er den Künstler in parenthesi „Jean le Franc“ nennt, wovon demnach „Gallus“ die Übersetzung ins Lateinische wäre. Seine Helldunkelblätter von drei Platten sind nach Zeichnungen des Marco di Pino da Siena, eines Schülers von Beccafumi und späteren Nachahmers von Michelangelo, geschnitten, und fallen mehr durch Manier als durch einen „grandiosen Styl“ auf, welchen Didot ihnen nachrühmt. Auf einem seiner Hauptblätter (B. Sect. X, 26) bietet allerdings mit „grandioser“ Zwanglosigkeit ein im Vordergrund liegender nackter Flufsgott dem Beschauer seine Kehrseite dar. Joh. Gallus.

Von einem Augsburger, Namens Georg Matheis (Matheus), welcher sich wahrscheinlich längere Zeit in Italien aufhielt, sind Georg Matheis.

[1]) Naumanns Archiv, IX. Jahrg., S. 222.

drei Helldunkelblätter bekannt: eine „Flucht nach Ägypten“, bezeichnet „IORG MATHEIS FVRMSCHNEIDER VA. AVGSPURG“; „Aktäon wird in einen Hirsch verwandelt“, ein zierliches Blatt nach Luca Penni, bez. IORG MATHEVS (B. t. XII, p. 106, 1); „die Marien auf der Treppe“, nach Raphael, bez. M. (B. Sect. II, 12); Passavant hält dieses schöne Blatt für eine Kopie nach Marcantons Stich (B. 45); von Gualandi wird es als Nr. 18 irrtümlich dem Ugo da Carpi zugeschrieben.

Andrea Andreani.

Andrea Andreani von Mantua war schon vor 1584 als Formschneider thätig, obwohl keines seiner Blätter eine frühere Jahrzahl aufweist. Eine Jugendarbeit von seiner Hand ist „die Anbetung der drei Könige“ nach Luini (B. Sect. II, 4), bezeichnet „LVVIN. INVEN., eine ziemlich geistlose, derb mit drei Platten ausgeführte Komposition. Nach 1602 betrieb Andreani in Mantua einen Kunsthandel, kaufte die von Ugo da Carpi, Antonio da Trento, Giuseppe Niccolò Vicentino u. A. geschnittenen Holzstöcke auf und machte sich kein Gewissen daraus, die Namen dieser Künstler darauf auszumerzen und sein Monogramm darauf zu schneiden. Auf diese Weise machte er Neudrucke von etwa dreifsig Blättern, deren letzter das Datum 1610 trägt. Er verschuldete dadurch eine grofse Verwirrung und erschwerte die Feststellung der wirklichen Urheber mancher von ihm verlegten Blätter. Aber auch in mehreren ihm selbst zugeschriebenen Helldunkelblättern sind verschiedene Hände zu erkennen, z. B. in den bewundernswerten Nummern B. Sect. VI, 1 u. 2, „der Raub der Sabinerin“, nach Giovanni da Bologna, vom J. 1584; das erstere vorzüglich geschnittene Blatt ist nur leicht schraffiert und wirkt plastisch und doch weich durch seinen angenehmen grünlichen Ton; das zweite ist nicht minder trefflich, aber doch in verschiedener Weise gezeichnet und geht durch starke Kreuzschraffierung auf noch gröfsere plastische Wirkung aus[1]. Nach desselben grofsen Bildhauers Zeichnung zu einem Relief, welches sich in der Capella della Vergine del soccorso hinter dem Chor von S. Annunziata in Florenz befindet, schuf Andreani 1585 eines seiner nicht blofs gröfsten, sondern auch grofsartigsten Helldunkelblätter. „Pilatus wäscht sich die Hände, während Christus von Kriegsknechten aus dem Prätorium fortgeführt wird“ (B. Sect. II, 29), eine ergreifend pathetische Komposition, höchst wirksam

[1]) Dazu gehört noch ein drittes Blatt.

durch kräftige Schatten und breite Lichter. In dasselbe Jahr fällt Andreanis Grablegung Christi nach Raffaele Motta da Reggio (B. Sect. II, 24), ausgezeichnet durch würdig edle Auffassung; besonders hervorzuheben ist die Figur der vom Schmerz überwältigten Madonna. Gibt das vorhergenannte Blatt meisterhaft ein Relief wieder, so gleicht das letztere einer mit Sepia lavierten Federzeichnung. Ebenfalls 1585 schnitt Andreani nach Jacopo Ligozzi von Verona (1543—1627) eine höchst liebenswürdige Komposition, an die Werke der besten Zeit erinnernd. Der kleine Johannes reicht dem auf dem Schofse der Maria stehenden Christuskind einen Vogel; links befindet sich die h. Gertrud, einen Lilienstengel in der Hand, rechts der h. Franciscus (B. Sect. III, 27). — Der geschmacklosen Richtung, welche in diesem Zeitraum immer mehr überhandnahm, zahlte dagegen derselbe Meister in der schön gezeichneten, aber langweiligen Allegorie, welche Andreani noch im Jahre 1585 zu Florenz meisterhaft mit vier Platten ausführte. Zani nennt sogar das Blatt die Krone aller Helldunkel-Holzschnitte. Da man einen tieferen Inhalt darin zu finden glaubte, so wurde es bald „Gemälde des Lebens," bald „die Einwirkung der Leidenschaften", bald „die bedrängte Tugend" betitelt. Im Grunde ist es aber nur eine Spielerei mit den fünf Vokalen, wie es auch die Inschrift erklärt: „Lettere Vocale figurate: A Amore, E Errore, I Ignoranza, O Opinione, V Virtù. (B. Sect. VIII, 9). — Von Andreanis Florentiner Arbeiten sind noch die Abbildungen der Reliefs „Haec est historia raptar. Sabinar. in aere sculptar." am Piedestal der Gruppe von Giovanni da Bologna in der Loggia de'Lanzi in Florenz, in acht Blättern, zu verzeichnen. In Siena schnitt Andreani nach den Bildern des Marmormosaik-Fufsbodens im Dome, den berühmten Arbeiten des Domenico Beccafumi (il Mecarino, 1486—1551)[1]), eine Reihe Blätter voll Hoheit und Anmut, nämlich 1586 „Adam und Eva nach dem Sündenfall" und „das Opfer Abrahams" in zehn Blättern; 1590 „Moses auf dem Sinai" und „das goldene Kalb" in zwölf Blättern. Andreani schnitt die Holzstöcke zu diesen Blättern nach den Zeichnungen von Fran-

[1]) Nach Vasaris Angabe hat Beccafumi selbst zwei Apostel als Helldunkelblätter in Holz geschnitten. Einen dieser Apostel, so erzählt Vasari, habe er in seinem Album nebst einigen Handzeichnungen Beccafumis aufbewahrt. Bottari versichert, er habe sechs dieser Apostel gesehen, Beccafumi habe wahrscheinlich alle zwölf in Holz geschnitten; Zani dagegen bestreitet, dafs Beccafumi sich überhaupt mit dem Formschnitt abgegeben habe. Beccafumi

cesco Vanni, der sich schon 1585 in Siena durch ein gröfseres Bild bedeutenden Ruf erworben hatte und ein sehr gewandter Federzeichner war. Vannis Sohn und Schüler Michelangelo übte sogar selbst wieder die Kunst der Marmormosaik, welche seit Beccafumi nicht mehr betrieben worden war. Das Grabmal Franceso Vannis in S. Giorgio zu Siena, welches ihm von seinen Söhnen Michelangelo und Raphael errichtet wurde, ist in Marmormosaik ausgeführt. In der Grabschrift nennt sich Michelangelo den Erfinder (richtiger wäre „Erneuerer“) dieser Kunst: „novae hujus in petra pingendi artis inventor“. Auf dem ersten Druck der Helldunkelblätter nach Beccafumi nannte sich Andreani seinem Freibeuterbrauch gemäfs als den alleinigen Verfertiger; er habe die Marmormosaikbilder vermöge seines Talents in die vorliegende Form gebracht[1]). Michelangelo Vanni übte nur Vergeltungsrecht, indem er in der Widmung des zweiten Drucks von „Adam und Eva“ (1634) den Namen seines Vaters Francesco Vanni an die Stelle desjenigen Andreanis setzte, und ebenso „Franciscus Vanni pictor senen. delineavit“ auf einer späteren Auflage des Moses. Vom Jahre 1589 ist noch „Pharaos Untergang im roten Meer“, nach Tizian, auf drei Blättern mit drei Platten gedruckt, zu erwähnen. Dafs Andreani nach Zeichnungen des zwischen Realismus und Manier schwankenden Alessandro Casolani Helldunkelblätter verfertigte, bekundet, dafs ihm doch ein feinerer Sinn abging, und es ihm vor allem auf käufliche Ware ankam; in der technischen Ausführung beweist er immerhin noch seine Meisterschaft. In der „Kreuztragung Christi“ nach Casolani (B. Sect. II. 21) läfst die Zeichnung, und zwar nicht durch Andreanis Schuld, viel zu wünschen übrig; die begleitenden Kriegsknechte und Schergen sind absichtlich häfslich und gemein dargestellt; Casolani, der Manierist am Ende des 16. Jahrhunderts, fiel hiermit in die Manier der Meister des 15. Jahrhunderts zurück. Anziehender ist „die h. Jungfrau mit dem Kinde“ nach demselben; aber die Jungfrau trägt nicht die Züge einer Himmelskönigin, sondern eines Bauernmädchens. Schön gezeichnet und geschnitten ist nach Casolani „die h. Jungfrau mit einem Bischof“ (B. Sect. III, 22); der Aufblick und die Geberde des Kindes, welches im Schofse

---

[1]) . . . . „in questa forma ha ridotto.“ Nagler (Monogrammisten I S. 36) mifst dieser Prahlerei Andreanis Glauben bei und meint wunderlicherweise, Michelangelo Vanni nenne in der letzten Ausgabe (von 1644) den Andreani nicht, da dieser Künstler längst vergessen gewesen sei.

der Madonna liegt, ist ein liebenswürdig durchgeführtes Motiv. — Als eine von Casolani in seine Zeit versetzte büfsende Magdalena erscheint die weibliche Figur, welche in die Betrachtung eines Totenkopfes versunken ist (B. Sect. X, 14. 3 Pl.). Rechts von ihr hängt eine Wanduhr mit Gewichten; links ist der leidende Heiland gleichsam plastisch in einem Rahmen dargestellt. — Reflexionen, und seien es die heilsamsten, bieten der Kunst keinen ohne Hilfsmittel und Umwege darstellbaren Stoff, und die Darstellung wird eine Art Rebus bleiben. So kann die nach Giovanni Fortuna Fortunio 1598 vortrefflich von Andreani geschnittene Allegorie „der Triumph des Todes“ (B. Sect. VIII, 13), um sich deutlich zu machen, der Skelette und der mythologischen Figuren z. B. der drei Parzen als wunderliche Gesellschaft von Adam und Eva u. s. w. nicht entraten und um, ein Zeichen der finsteren kirchlichen Reaktion am Ende des 16. Jahrhunderts, ein trübseliges „Memento mori“ zu verkünden[1]). — In dieselbe Zeit fällt das Helldunkel, „die bestrafte römische Buhlerin“ (Bernardus Malpitius inv.)[2]). — Die Bewunderung eines der vorzüglichsten Werke Andreanis, des Triumphzuges Cäsars nach Andrea Mantegna, 1599 in Mantua geschnitten (B. Sect. VI, 11, 1—9), bewog Goethe zu der bekannten eingehenden Besprechung und höchst anschaulichen Schilderung des Kunstwerks. Dieses besteht vollständig aus zwölf Blättern, mit vier Platten in Helldunkel, mit Ausnahme des Widmungsblattes, auf welchem die Büste des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua mit drei Platten gedruckt ist. Die beiden Schlufsblätter enthalten, das erste sechs, das zweite drei korinthische Säulen zur Abteilung der neun Hauptblätter, wenn diese der Länge nach zu einem Fries zusammengefügt werden. Auf der Rückseite des Blattes mit den sechs Säulen befindet sich eine Ansicht der Stadt Mantua in Helldunkel von drei Platten, bez. mit „MANTOVA“, und Andreanis Monogramm zwischen der Jahrzahl 1607. Die neun leider verdorbenen und übermalten Originalbilder des Triumphzugs, welche Mantegna in Leimfarben auf Papier malte, das auf Leinwand aufgezogen ist, befinden sich im Schlosse Hamptoncourt

[1]) Die Inschrift dieses Blattes lautet:
„Tria sunt vere, quae me faciunt flere.
Primum quidem durum, quia scio me moriturum.
Secundum vero plango, qnia moriar, et nescio quando.
Tertium autem flebo. quia nescio ubi manebo“.

[2]) Dieser der Sage von Vergil dem Schwarzkünstler angehörige Stoff wurde schon früher, z. B. von Georg Pencz, behandelt.

in der Grafschaft Middlesex in England. In der Gemäldesammlung des Belvedere zu Wien werden acht kleinere grau in grau gemalte Bilder aufbewahrt (das neunte fehlt), über welche Herr Direktor Ritter von Engerth bemerkt[1]): „Unsere hier angeführten Bildchen sind nicht von Mantegnas eigener Hand, sondern als Behelf zu den Holzschnitten, die Andrea Andreani 1599 nach dem Triumph Cäsars herausgab, ausgeführt“. — Die Inschrift auf dem Widmungsblatt der Andreanischen Holzschnitte „Bernardus Malpitius Pict. Mant. F. Mantuae MDXCVIIII.“ macht es wahrscheinlich, dafs Malpizzi diese fleifsig ausgeführten Bildchen gemalt hat. Dafs das F nicht „Fecit“, sondern „Formis“, nämlich die Adresse des Malpizzi als Verleger bedeute, ist eine haltlose Annahme Naglers im Widerspruch gegen Bartsch. Malpizzi bezeichnet sich hier ausdrücklich als Maler (Pictor), wie er auf das oben erwähnte, gleichfalls von Andreani geschnittene Blatt nicht minder deutlich „invenit“ setzte. — Eine edle Gröfse gibt sich kund in der „Grablegung Christi“ (B. Sect. II, 25) nach Giuseppe Scolari, ohne Jahrzahl. Nur dürfte der hellbräunliche Ton (3. Platte) in den tieferen Schatten kräftiger sein, um nicht zu monoton zu erscheinen. — „Der christliche Held“ (B. Sect. VIII, 14), diese mit Figuren überfüllte, unklare Komposition von Batista Franco, genannt il Semolei, trägt als Devise: „Bonum certamen certavi“ etc. und unten neben Andreanis Monogramm „fecit Anno D.MDCX Mantuae.“ Der christliche Held kämpft unter dem Schutz des Glaubens, der Liebe und der Religion gegen eine Schar von Teufeln; aber selbst der Tod vermag nichts gegen ihn, denn oben krönt, von einer Glorie von Engel umgeben, Christus den Sieger. Ein unschöner gelber Ton füllt das ganze Blatt aus, und die Lichter auszuheben hat sich der Künstler erspart. Die Aufschrift „Superiorum premisum“ (soll heifsen: permissu) bezeugt, dafs in dieser Periode der kirchlichen Reaktion die Inquisition ihre Censur nicht nur auf Bücher, sondern auch auf Kunstwerke erstreckte; galt es doch damals als Beweis rechtgläubiger Gesinnung, Bilder der gröfsten Meister zu vernichten, wenn die dargestellten Gegenstände unheilig erfunden wurden. — Schliefslich sei der Kopie von Dürers Holzschnitt-Bildnis (B. 156, H. 1953) gedacht, welche Andreani in Helldunkel ausführte. Oben befindet sich die Inschrift: „Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem Alter des LVI. Jares“; unten: „AL MIO C. C. M—GIOPIETRO TRĀQVILLI.

[1]) Beschreibendes Verzeichnis I, S. 202.

PIT. ROM. D. Mantoanha intagliato l'Anno MDLXXXVIII. in ſiena. Unten rechts das Monogramm (Vergl. Heller Nr. 1594).

Andreanis Geburtsjahr ist unbekannt; nach der Angabe seines Zeitgenossen Baglione starb er 1623 [1]).

Guido Renis Schönheitssinn, der sich in Zeichnung und Farbe oft auf bezaubernde Weise offenbarte, schien dem Verfall der Kunst Einhalt thun zu können. Aber neben vielen Bildern voll erhabener Poesie schuf er, überwältigt von dem Geiste seiner Zeit nnd von seinen eigenen Leidenschaften, seine Schöpfungskraft überhastend, auch Werke, in welchen nur eine äuſsere formale Schönheit ohne tiefere Empfindung zu erkennen ist. Ein Meister in der Zeichnung und im Helldunkel, wie Guido Reni, fand auch naturgemäſs einen Vervielfältiger seiner Handzeichnungen in Bartolommeo Coriolano, welcher es verstand, die Anmut und edle B.Coriolano. Zeichnung seiner Vorbilder wiederzugeben, der aber nicht mehr geben konnte, als der Meister gab, wenn dieser es an lebendigem und ergreifendem Ausdruck fehlen lieſs.

Der Formschneider Cristoforo Coriolano [2]), aus Nürnberg stammend, soll, nachdem er um 1560 nach Venedig ausgewandert war, seinen allerdings sehr deutsch klingenden Namen „Lederer" in das italienische „Coriolano" (vom lat. corium, altital. corio, neuital. cuojo, das Leder) übersetzt haben. Sein Enkel Bartolommeo Coriolano, welcher von 1630 bis 1647 in Bologna thätig war, wollte jedoch, nachdem er vom Papst Urban VII. zum römischen Ritter gemacht worden war, nichts von seiner deutschen Herkunft und der Übersetzung seines Namens wissen und gab vor, daſs er ein Nachkomme des berühmten Eroberers von Corioli, des Römers Cajus Marcius Coriolanus sei. Sei dem wie ihm wolle, die Helldunkelblätter des stolzen Ritters sind mit feinem künstlerischem Verständnis und groſser Meisterschaft in der Technik gearbeitet.

Der Mangel an Ausdruck fällt besonders in der schön gezeichneten „Tochter der Herodias" (B. Sect. II, 29) auf, welche, ein Barett auf dem anmutigen Kopfe, von einer Dienerin das ab-

---

[1]) „Ed assai vecchio nel 1623. compì i giorni della vita". Baglione, Vite ec., Napoli MDCCXLIII, p. 270.

[2]) In der Bologneser Ausgabe des Vasari von 1647 wird zuerst angegeben, daſs die Bildnisse zu den Künstlerbiographien in der Florentiner (der zweiten) Ausgabe von 1568, von Vasari und seinen Schülern gezeichnet und von Cristofano Coriolano in Holz geschnitten worden seien.

geschlagene Haupt Johannis des Täufers auf einer Schüssel erhält, aber so gleichgültig dreinschaut, als werde ihr eine Melone gereicht, um sie auf die Tafel zu tragen. Im ersten Zustand, mit drei Platten in braunem Ton gedruckt, steht links in einer schildähnlichen Umrahmung „GVIDO RHENVS BON. In. BART. COR. EQVES F.“; rechts ein Wappenschild. — Ein schönes Blatt in der Art einer kräftigen wirkungsvoll lavierten Federzeichnung ist „der h. Hieronymus“ (B. Sect. IV, 33), mit zwei Platten gedruckt und bezeichnet: „Guid. Rhen. Inuen. Barthol. Coriolanus Eques Sculpsit Bonon. 1637.“ — Zierlich gezeichnet ist „Friede und Überflufs“ (B. Sect. VIII, 10), als zwei sich umarmende anmutige Jungfrauen dargestellt. Das Blatt ist in vier Zuständen vorhanden, welche sich in mancherlei Einzelheiten von einander unterscheiden, namentlich sind die Inschriften mehrfach verändert worden; so steht z. B. die Jahrzahl 1642 auf dem ersten Zustand weifs abgedruckt; auf dem zweiten steht aufser dieser noch „Roma 1627“, u. s. w. Als Helldunkel wirken selbstverständlich die grünlichen Abdrücke besser als die roten. — „Der Gigantensturz“ (B. Sect. VII, 12) und „Polyphem“ (B. Sect. VIII, 13) werden als Hauptblätter Coriolanos nach Reni gerühmt. Dem ersteren Helldunkel, das aus vier Blättern (mit zwei Platten gedruckt) besteht, wären ebenso kräftige Konturen und Schraffierungen zu wünschen, wie sie den Polyphem effektvoll hervorheben. — „Die Sibyllen“ Coriolanos nach Reni (B. Sect. V, 2—5) zeigen, dafs beide Künstler die Sibylle von Ugo da Carpi nach Raphael aufmerksam und mit Nutzen studiert haben. — „Die beiden einander gegenüber sitzenden Sibyllen“ (B. Sect. VIII, 18) sind nicht frei von Manier und dienen mit ihrer Umgebung und den Inschriften zu einer Allegorie im Geschmack der Zeit. Links unten MDCXXXX; rechts; „Guid. Rhen. In. Barth. Coriolanus Eques Sculpsit et for. Bon.“ — Bei der hübschen „Madonna“ nach Reni (B. Sect. III, 20) erzielte Coriolano eine besondere Wirkung in den Tönen, indem er auf bläulich-grünlichem Papier eine braune Mitteltinte anwandte. Die Madonna hält das auf einem Sockel sitzende Kind, das den kleinen Johannes segnet. Dieser, in der Rechten ein Kreuz mit dem Spruchband AGN. DEI MONDI (sic), küfst dem kleinen Christus den Fufs. Inschrift: G. R. In. B. C. E Q. F. 1647. — Auch die „Madonna“ nach Reni (B. Sect. III, 7), ist, ähnlich in der Wirkung, mit bläulich-grünlicher Tonplatte, braunem Mittelton und schwarzer Strichplatte gedruckt. — Nur Skizze ist

das grofse Querblatt, „der schlafende Amor“ nach Reni (B. Sect. VII, 2) ein Brustbild in grünlichem Ton von zwei Platten.

Eine Anzahl von italienischen Helldunkelblättern nach guten Meistern, deren Formschneider jedoch unbekannt sind, zeichnet sich durch schöne Komposition und vorzügliche technische Ausführung aus. Eine besondere Erwähnung verdienen die folgenden. Unbekannte Meister.

„Der junge Tobias wird vom Engel Raphael geleitet“, nach Raphael Motta da Reggio (B. Sect. I, 9) ist die gelungene Wiedergabe einer trefflichen braun lavierten Federzeichnung. Nur wirkt es komisch, dafs Tobias einen Fisch von der Gröfse eines Herings trägt, was nicht zu den Worten der Erzählung pafst: „Und siehe, ein grofser Fisch fuhr heraus ihn zu verschlingen. Vor dem erschrak Tobias und schrie mit lauter Stimme, und sprach: O Herr, er will mich fressen!“ — „Mariä Reinigung“, eine schöne figurenreiche Komposition nach Giuseppe Salviati (B. Sect. II, 6), ist nicht von Andreani geschnitten, obgleich dieser auf dem zweiten Abdruck sein Monogramm und „in mantoua 1608 angebracht hat. — Bemerkenswert ist „der Kindermord“, bez. „RAPH. VRB. INVEN.“ (B. Sect. II, 7). In dem Monogramm des Formschneiders mit der Jahrzahl 1544 ist nicht, wie Passavant angibt, der Monogrammist NDB zu erkennen. Raphael zeichnete diese Darstellung für drei schmale Tapeten (Teppiche); sie hat jedoch nicht die klassische Klarheit und die schwungvollen Linien der Handzeichnung, welche von Marcanton in Kupfer gestochen und von Ugo da Carpi als Helldunkelblatt geschnitten wurde. Die völlig von dieser verschiedene, sehr figurenreiche Komposition, deren Hintergrund die Ruinen Roms mit dem Kolosseum bilden, hat durch den sehr mittelmäfsigen monotonen Formschnitt an Wirkung verloren; der hellgrüne Ton mit den scharfen Lichtern harmoniert wenig mit den schwarzen Umrissen. — „Die h. Jungfrau mit den Kindern Christus und Johannes“, in einem liegenden Oval, nach Parmigianino (B. Sect. III, 12) entbehrt der Hoheit und könnte ebenso gut für eine beliebige Mutter oder allegorische Figur gelten. Die Schatten wirken durch die enge Kreuzschraffierung etwas zu dunkel, aber plastisch. — Anders das folgende Blatt (B. Sect. III, 24). Hier zeigt sich ein Beispiel der höfischen Vornehmheit, mit welcher Parmigianino zuweilen die Himmelskönigin ausstattete, in der Art, wie diese das Christuskind der h. Katharina hinreicht, welche es

würdevoll als heilige Hofdame empfängt. Um der Darstellung doch einige religiöse Weihe zu verleihen, steht ein betender Bischof daneben. Der h. Joseph schaut nach rechts und deutet nach links; was will er? Über den grauen Ton sind starke schwarze Konturen und Schraffierungen gedruckt (2 Pl.). — „Ein Krieger am Meer“, nach Parmigianino (B. Sect. VII, 19), ist zu verzeichnen als eines der widerwärtigen Vorbilder des Hendrik Goltzius. — „Die heilige Familie“ nach Rosso de Rossi (B. Sect. III, 17) mit drei Platten gedruckt und von dem Monogrammisten NDB (nicht Boldrini) geschnitten, ist eigentümlich aufgefaſst. Links stehend, hält der h. Joseph eine Frucht, nach welcher das Kind greift. Die Madonna, eine hohe moderne Haube auf dem Kopfe, sieht ärgerlich den h. Joseph an, daſs er dem Kinde die Frucht nicht geben will, und daſs sie in ihrer Lektüre (sie hält in der Linken ein Buch) gestört worden ist. Rechts befindet sich die h. Anna im Profil mit spitzer Nase und zahnlosem Munde. — Schwungvoll und edel gezeichnet ist eine „heilige Familie“ (B. Sect. III, 18), angeblich nach Dosso Dossi von Ferrara, oder Correggio; aber so herrlich die Komposition ist, so wenig kann sie mit Sicherheit weder dem einen noch dem anderen Meister zugeschrieben werden. Höchst ausdrucksvoll sind die Köpfe, lebendig bewegt die Gestalten. Der Ton ist ein feines Grau in schönster Abstufung; in den tiefsten Schatten sind die schwarzen Schraffierungen von vortrefflicher Wirkung. — Eine „heilige Familie“, in einem liegenden Oval, nach Guido Reni (Passavant VI, p. 232, n° 47) ist bezeichnet GRI 1623 (die Ziffer 2 ist undeutlich). Das liegende Kind, welches in der Linken eine Rose hält, liebkost den h. Joseph; rechts trägt die Madonna einen Korb mit Früchten herbei. Das Blatt ist zu dunkel geraten; durch den trübgrünen Ton wird die schöne Komposition beeinträchtigt. — Passavant (VI, p. 42, n° 91) nennt ein mit drei Platten in braunem Ton gedrucktes Helldunkel: „La Leçon de musique“ und bemerkt dazu: „wahrscheinlich nach einer Zeichnung des Guercino.“ Die Darstellung ist folgende: ein junger Kavalier mit einem Federbarett auf dem Kopfe reicht, in ein vor ihm aufgeschlagenes Notenbuch deutend, einem mit groſsem radförmigem Hut aufgeputzten jungen Mädchen eine Flöte. Dies die Vorderscene; auf dem zweiten Plane erscheint eine karikiert häſsliche Alte, welche dem Mädchen verstohlen einen Geldbeutel zusteckt, den sie von einem im Hintergrund stehenden Greise, welchem ein mächtiger Hut das fratzenhafte Gesicht beschattet,

erhalten hat. Dieser grinsende Alte mahnt zum Schweigen, indem er einen Finger auf seinen Mund legt. Es ist also wohl ein anderer Vorgang als eine Musikstunde dargestellt. Deshalb ist es zu bezweifeln, dafs die Zeichnung von Guercino herrühre, wenn sie auch Ähnlichkeit mit der Manier dieses Meisters haben mag. Guercino war ein sittenstrenger Mann, der niemals Umgang mit Frauen Umgang gehabt haben soll; er stimmte dem Gian-Domenico Ottonelli zu, dafs nicht blofs die Sinnlichkeit erregende, sondern selbst komische und lächerliche Bilder zu verwerfen seien.

Passavant verzeichnet noch mehrere sehr selten gewordene Blätter unbekannter Meister, aber von untergeordneter Bedeutung.

Der Helldunkel-Holzschnitt ahmt in der Regel lavierte Feder-Zeichnungen mit einem oder auch mehreren Tönen nach. Im Kupferstich-Kabinet des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. befindet sich eine Ausnahme, nämlich ein Holzschnitt, aus dem Brönnerschen Vermächtnis stammend, welcher eine Rotsteinzeichnung recht gut mit vier Tinten wiedergibt, nämlich dem allgemeinen Ton, aus dessen Platte die Lichter ausgehoben sind, dem Mittelton, der dunkleren Schattenplatte und endlich dem Holzstock mit den ebenfalls roten Umrissen und einigen Schraffierungen. Das Blatt (204 mm. br., 160 mm. h.) ist weder bei Bartsch noch bei Passavant angegeben. Der Zeichner ist unbekannt, und der Holzschnitt kann nicht mit Sicherheit dem B. Coriolano zugeschrieben werden. Links sitzt die Himmelskönigin, im Profil gesehen, auf Wolken; vor ihr hält der h. Franciscus das Jesuskind in den Armen; oben rechts fliegt ein Engelknabe mit einem Spruchband, auf welchem: „Sanctus Corpore et Spiritu" zu lesen ist.

Niederländische Meister.

Der erste, welcher in den Niederlanden Tonplatten anwandte, ist der Maler, Radierer und Altertumsforscher Hubert Goltzius[1]), geb. den 30. Oktober 1526 zu Würzburg, gest. 1583 zu Antwerpen. Sein Vater, der Maler Rüdiger Goltz, war mit seiner Familie um 1530 nach Venloo im Herzogtum Geldern ausgewandert, weshalb

Hubert Goltzius.

[1]) Passavant erwähnt ihn gar nicht.

sich Hubert in den lateinischen Ausgaben seiner Werke als Herbipolita Vanlonianus oder Venlovianus bezeichnet. In seinem Werke „Lebendige Bilder gar nach allen Keysern von C. Julio Caesare bis auff Carolum V. etc. Anttorf MDLVII" sind die in Medaillenform auf Kupfer radierten Bildnisse der Kaiser mit Tonplatten in braungelber Farbe abgedruckt. Somit ist Hubert Goltzius auch der erste, welcher die Radierung auf Kupfer mit dem Tondruck (Helldunkel) von Holzplatten verband, eine Manier, welche später Abraham und Frederik Bloemaart mehrfach anwandten. Zu den Bildnissen der Kaiser lieferte der Formschneider Jost Gietleughen dem Hubert Goltzius die Tonplatten.

Radierungen in Verbindung mit Tondruck von Holzplatten.

Passavants Behauptung (P.-Gr. I, p. 124), dafs die Dürerschen Holzschnitte, das Bildnis Varnbülers und das Rhinoceros, zu den ältesten Proben des niederländischen Helldunkeldrucks gehören, ist unbegründet. Es ist schon S. 32 nachgewiesen worden, dafs Varnbülers Porträt erst 1610 oder noch später als Helldunkelblatt von Willem Janssen in Amsterdam gedruckt wurde, und dafs erst zu dem Holzstock des Rhinoceros im sechsten Zustand die Tonplatte hinzukam. Hendrik Goltzius (geb. 1558) und Abraham Bloemaart (geb. 1564) hatten aber wahrscheinlich schon Holzschnitte in Helldunkel verfertigt, ehe die Holzstöcke des „Varnbüler" und des „Rhinoceros" nach Holland verkauft wurden. Passavant schreibt, aber mit wenig Wahrscheinlichkeit, dem Hendrik Hondius (geb. 1573 zu Duffel in Brabant, gest. 1610 im Haag) auch noch ein satirisches Helldunkelblatt (3 Pl.) zu, einen Zwerg darstellend, mit der Inschrift: „LE CAPITAINE RAGVEIT."

H. Hondius.

Hendrik Goltzius.

Hendrik Goltzius[1]), geb. im Februar 1558 zu Mühlbrecht im Herzogtum Jülich, gest. den 1. Januar 1617 zu Haarlem, der berühmte Kupferstecher, erhob die Technik seiner Kunst durch kühne Führung des Grabstichels auf eine bedeutende Stufe äufserlicher Virtuosität; viele seiner Arbeiten sind mehr Bravourstücke als echte Kunstwerke. Seine vielbewunderten Helden sind gewaltsam verrenkte Eisenfresser mit krampfhaft angespannten Muskeln; in ihren ans Komische streifenden Stellungen und gesuchten Verkürzungen sind sie nicht selten grausam verzeichnet. Im Porträt dagegen sind seine Leistungen vortrefflich, und zwar teilt er diesen Vorzug mit anderen Manieristen seiner Zeit, da er, wie diese, durch die Bestimmtheit der wiederzugebenden Formen gezwungen war, sich in den Grenzen der realen Erscheinung zu halten. In seinen

[1]) Hendrik Goltzius ist kein Verwandter des Hubert Goltzius.

Helldunkelblättern gab sich Goltzius dem Einflufs des Parmigianino hin und ahmte diesen in der manierierten Zeichnung und Haltung seiner mythologischen Figuren nach. Ähnlich wie im Kupferstich nach Polidoro da Caravaggio, brachte er auch in Helldunkelblättern von drei Platten seine nichtssagenden antiken Gottheiten zum Teil eigener Komposition, welche jedoch den antiken Charakter eingebüfst haben und ein Gemisch von niederländischer Derbheit und italienischem Manierismus sind. Dahin gehören Mars, Neptun, Amphitrite, Jupiter, Herkules, welcher den Cacus erschlägt (B. 229—235) die Nacht in einem von Fledermäusen gezogenen Wagen, auf dessen Dach ein Hahn kräht (B. 237) u. s. w. Aber er suchte auch seine Vorbilder in geistreichen Erfindungen zu überbieten, wie z. B. in der tollen Allegorie „die Ewigkeit". Diese, eine gewaltsam gespreizte weibliche Figur in unmöglicher Stellung, hält mit der Linken ein Scepter, während sie mit der Rechten in das Buch des Schicksals schreibt; als Sinnbild fehlt natürlich nicht die sich in den Schwanz beifsende Schlange. Die ewige Wiedererzeugungskraft der Natur wird in einem Runde rechts durch eine weibliche Figur vorgestellt, welche die verschiedensten Naturprodukte aus einer Handspritze hervorschiefst. — Von seinen Heiligen sei hier „Johannes der Täufer", Helldunkel von drei Platten, erwähnt, — Das Porträt eines schnurrbärtigen Mannes mit aufgetürmtem Lockenhaar und weitgefälteltem Scheibenkragen, von lebenswahrer Auffassung, ist ein guter Holzschnitt von drei Platten in gelbem Ton (B. 239). — Hübsch sind die kleinen Landschaften von Goltzius, mit drei Platten gedruckt, nur dafs ein angenehmerer Ton als der angewandte gelbgrüne zu wünschen wäre; z. B. die Mühle am Sturzbach im Felsenthal (B. 242); die Landschaft mit dem Hügel links, an dessen Fufs Bauer und Bäuerin sitzen; auf einem Waldweg zieht ein Schäfer mit seiner Herde; rechts breitet sich eine weite Aussicht aus (B. 243); die zwei Hütten mit dem Ziehbrunnen (B. 244); der Felsen am Meer (B. 245) u. s. w.

Noch ist ein „Seesturm" nach Goltzius, ein Helldunkelblatt, angeblich von Adam Willaerts (geb. 1577, gest. nach 1649) zu verzeichnen, allein das aus C und W zusammengesetzte Monogramm auf diesem Holzschnitt kann nicht dem Adam Willaerts zugeschrieben werden, welcher zwar Marinemaler, aber nicht Formschneider war. Adam Willaerts.

Abraham Bloemaart, geb. 1564 in Gorkum (Gorinchen), gest. um 1657 zu Utrecht, ein sehr fleifsiger Maler, hielt sich zwar Abraham Bloemaart.

von der Übertreibung eines Goltzius, Spranger und anderer seiner Zeitgenossen fern, aber diese Mäfsigung wurde nicht selten bei ihm zur Nüchternheit. Wenn ihm auch neuerdings nachgerühmt wird, dafs er, „als Lehrer jüngerer Zeitgenossen einen hohen Ruf erlangt hat“, so sagt schon Fiorillo nicht mit Unrecht von ihm: „Er benutzte weder die Natur, noch hatte er die Antiken auf die gehörige Weise studiert; . . . . im ganzen ist er ein Manierist, und wehe denen, die auf den Gedanken kamen, nach seinen Modellen zu studieren.“ Zu den von Abraham Bloemaart selbst ausgeführten Helldunkelblättern gehört „die Madonna mit dem Kinde“, Clairobscur von drei Platten, mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet. A. Bloemaart radierte nach dem Vorgang des Hubert Goltzius zu der Mehrzahl seiner Helldunkelblätter die Umrisse und Schraffierungen in Kupfer und bewirkte nur den Ton mit Holzstöcken, so z. B. in „Moses“, „Aaron“, „Magdalena in der Felsengrotte“ u. s. w. Sein zweiter Sohn Frederik war sein Nachfolger in dieser Manier und radierte das „Zeichenbuch“ seines Vaters. Dieses erschien in neuer Auflage 1740 zu Amsterdam mit dem Titel: „Oorspronkelyk en Vermaard Konstryk Tekenboek van Abraham Bloemaart“, etc. etc., herausgegeben von Bernard Picart. Unter den 173 „Konstprenten“ befinden sich mit dem Titelblatt acht Radierungen und das von Schwanenburg in Kupfer gestochene Porträt des Abraham Bloemaart mit gelbem Tondruck.

Paulus Moreelse.

Es ist fraglich, ob der Bildnismaler Paulus Moreelse, geb. 1571 zu Utrecht, gest. 1638 daselbst, die beiden schönen Helldunkelblätter „Lucretia, die sich zum Entsetzen einer alten Dienerin ersticht“, und „Cupido, welcher zwei Mädchen an den Händen hält und mit ihnen tanzt“, selbst in Holz geschnitten oder nur die Zeichnungen dazu gemacht hat. Beide sind mit seinem Monogramm und der Jahrzahl 1612 versehen.

Christoph Jegher. P.P. Rubens.

Hohen Preis im einfachen Holzschnitt wie im Helldunkel errang ein um 1620 in Antwerpen eingewanderter Deutscher, Christoph Jegher, von dessen Geburtsort, Geburts- und Todesjahr wir nicht einmal Kunde haben. Marcantonio Raimondi und seine Schüler genossen Raphaels Unterweisung bei ihren Kupferstichen nach den Handzeichnungen des „divino Urbinate“, und zu ihnen gesellte sich Ugo da Carpi als Formschneider. Mehr als hundert Jahre später bildete auch Rubens eine Anzahl trefflicher Kupferstecher aus, welche unter seiner Leitung nach seinen Bildern und Handzeichnungen arbeiteten. Watelet sagt: Rubens habe eigen-

händig die Probedrucke des Schelte a Bolswert korrigiert, und dieser habe die Verbesserungen auf seine Kupferplatten übertragen, wie denn Rubens gewifs auch die Arbeiten anderer, z. B. die des Paulus Pontius, retouchiert hat. Zu diesen Kupferstechern kam Christoph Jegher als Holzschneider hinzu. Dieser verfertigte ebenfalls unter Rubens unmittelbarer Einwirkung nach dessen Zeichnungen seine Formschnitte, welche den grofsen Meister so sehr befriedigten, dafs er sie, wie es die Inschriften bezeugen, selbst verlegte.

Voll Geist und Leben ist das von Jegher in Helldunkel geschnittene Bildnis eines bärtigen Mannes, „P. P. Rubens del. et excud."

Eines der herrlichsten Helldunkelblätter ist „die Ruhe in Ägypten, P. P. Rubens delin. et exc. CVM PRIVILEGIIS. C. Iegher fculp." Jegher gab so vortrefflich diese edle Gabe des Rubensschen Genius wieder, dafs man eine Handzeichnung des Meisters selbst zu sehen glaubt. Im Vordergrunde rechts ruht Maria mit dem schlafenden Kinde. Die heilige Jungfrau, welche dem Beschauer das hoheitsvolle ernstblickende Antlitz zuwendet, ist eine schöne Frauengestalt mit so anmutigen Formen, wie sie nicht immer den weiblichen Figuren des Rubens eigen sind. Von der Linken führen zwei allerliebste Engelkhaben spielend ein Lamm herzu, der dritte kleine Engel legt jedoch den Zeigefinger der Rechten auf deu Mund und deutet mit der Linken auf das schlafende Jesuskind, damit seine Gespielen dieses nicht durch ihre Munterkeit wecken. Der heilige Joseph liegt schlafend an einen knorrigen seitwärts geneigten Baum gelehnt und wendet dem Beschauer den Rücken zu; links weidet das hungrige Grautier an einem Abhang. Ein zauberischer Hain mit prächtigen Bäumen bildet den Hintergrund. Das Blatt in bräunlichgelbem Ton ist ein so meisterhaftes in jeder Hinsicht, dafs Rubens wohl selbst die Kompositiou auf den Holzstock gezeichnet haben wird; jedenfalls hat Christoph Jegher diese mit dem feinsten künstlerischen Verständnis geschnitten. Nach C. G. Voorhelm Schneevogt (Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem 1873, p. 25, nº 114) befindet sich das Rubenssche Bild nach dieser Komposition im Escorial.

Anhang.

I.

Über Eraclius und die drei Bücher „DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM."

Der Name „Eraclius"[1]) ist wahrscheinlich von den Abschreibern dieser Kompilation eines anonymen Verfassers vorgesetzt worden, um im Hinblick auf den märchenhaften Helden der zu epischen Dichtungen benutzten Legende den Rezepten zu den römischen Farben und Künsten eine imponierende Autorität zu geben. Der Verfasser der beiden ersten, in Hexametern abgefassten Bücher war wahrscheinlich ein Römer des 10. Jahrhunderts; die Römer nennt er „Vorfahren" in folgenden Versen:

Lib. I, VIII. „De edera et lacca".

„Hujus enim frondem nimium coluere priores
Ad titulum laudis; erat ipsa corona poetis."

Der Verfasser der „Schedula diversarum artium", der an der Grenzscheide des 11. und 12. Jahrhunderts lebende Theophilus presbyter et monachus (qui et Rugerus) kannte und benutzte die beiden ersten Bücher des Eraclius; als Deutscher wandelte er die „priores" des Eraclius in „Römer" in seiner prosaischen Wiedergabe der Eracleischen Hexameter um (lib. III, cap. 99): „Poetarum enim carmina cum recitarentur in theatro ante conventum romanorum coronabantur hederâ".

Mit dem dritten, in Prosa abgefafsten, Buch des Eraclius ist es umgekehrt. Der anonyme oder richtiger pseudonyme Zusammenschreiber dieser Rezepte ist kein Römer, sondern vielleicht, wie sich aus einigen französisch-normannischen Bezeichnungen schliefsen läfst, ein Nordfranzose, der im 13. Jahrhundert lebte. Wie vorher Theophilus den Eraclius benutzte, so benutzte nun-

[1]) Vergl. die Ausgaben des Eraclius von Mrs. Merrifield und Dr. A. Ilg.

mehr dieser Pseudo-Eraclius des 13. Jahrhunderts den Theophilus-Rugerus. Das 44. Rezept dieses dritten Buches beginnt geradezu mit den Worten: „De auropetro. — Secundum magistrum R". Dieses R bedeutet offenbar „Rugerus". Man vergleiche überdies, abgesehen von anderen Stellen, die folgende in dem Rezept des Eraclius mit der Originalstelle des Theophilus: „Accipiesque corticem de vespro (vesprum, vepres, Dornstrauch) bene siccatam, et in mortario bene tritam" etc. . . . . „Si autem corticem de vespro non habueris, accipe incaustum siccum, vel etiam corticem de nigra spina siccatam et tritam" . . . . „Cortices autem in Martio vel in Aprili accipies et in Majo siccabis". Bei Theophilus lautet der ursprüngliche und einfache Satz (lib. I, cap. XLV): „Incaustum etiam facturus incide tibi ligna spinarum in Aprili, in Maio, priusquam producant flores aut folia, et congregans inde fasciculas, sine jacere in umbra duabus hebdomadibus vel tribus aut quatuor, donec aliquantulum exsiccentur." — Es liefse sich noch mehr als eine Stelle in der Schedula des Theophilus zum Beweise anführen, dafs der Pseudo-Eraclius des dritten (prosaischen) Buches „secundum magistrum Rugerum" gearbeitet hat.

Den Beweis seiner Behauptung, dafs die Hexameter des Eraclius „schlecht genug, aber noch nicht mittelalterlich" seien, ist Kugler schuldig geblieben [1]). Dafs die Verse schlecht seien, kann man zugeben, aber mittelalterlich sind sie auch. Im 10. und 11. Jahrhundert wurden die Hexameter nicht gleichmäfsig gereimt oder reimlos gebildet; sie finden sich häufig in ungleicher Zahl durch einander gemischt. Im Waltharius überwiegt die Zahl der reimlosen, im Ruodlieb die Zahl der gereimten Hexameter. Jacob Grimm [2]) sagt von dem sogenannten leoninischen Hexameter: „Die reime sind doppelter art, in dem sie entweder die caesursilbe allein oder auch die vorausgehende zweite des zweiten fufses ergreifen, jenes in d i v i d u i s: s u l c i s in dem Hexameter des Claudian:

Saucia dividuis clarescunt nubila sulcis,

dieses in c r u e n t a r u m: j u b a r u m im hexameter desselben:

Flava cruentarum praetenditur umbra jubarum,

ersteres den stumpfen, letzteres den klingenden reimen vergleichbar, jene finden sich häufiger und ungesucht schon bei den classikern." S. XXVI: „Ungefähr, wie bei Malchus (Verfasser der

1) Handbuch der Gesch. der Malerei I, S. 207, Anmerk. 2.

2) Lateinische Gedichte des X. und XI. Jh., S. XXIV.

Ecbasis) hält es Hrosuith, auch bei ihr sind klingreime weit seltener als bei Fromund (Verfasser des Ruodlieb).“

In derselben Weise verfährt der Verfasser der beiden ersten Bücher des „Eraclius“ in seinen Hexametern. Gleich im „Prohemium“ des ersten Buches befinden sich sieben stumpf gereimte und sechs reimlose Hexameter. Das zweite Kapitel schliefst mit dem klingend gereimten:

Quod tibi mandavi, veluti prius ipse probavi;

ebenso das achte Kapitel:

Quae quoque caprinas, quae pelles tingit ovinas,

und das zehnte Kapitel:

Quanto durescit, tanto magis ipsa nitescit.

Das neunte Kapitel ist geradezu auffallend durch seine wunderlichen Reime:

De petula auri, quomodo in ebore mittatur.
Sculpturas eboris auri petulis decorabis
Quo tamen ipsa tibi res ordine congruat audi.
Quare tibi piscem qui dicitur usa liquentem
Vesicam tamen serva cum flumine coctam
Inde locum petulam cui vis componere signa
Sic ebori facile poteris ipsam consolidare.

II.

Lukas Cranachs Wappenbrief vom Jahre 1508.

Von gots gnaden Wir Friderich Hertzog zu Sachssen des heiligen Romischen Reichs Ertzmarschalh vnnd Curfurst Landgraue in Doringen vnnd Marggraue zu Meyssen Romischer Konigklicher Mayestat vnnd desselben Reichs Stathalter General Bekennen mit diesem vnnsern Briue vnnd thvn kunth allermannigklich. Nachdem wir von dem Allerdurchleuchtigisten Grofsmechtigisten Furstenn vnnd Herrn Herrn Maximilian Romischen Konig zu allen zeyttenn merer des Reichs zu Hungarn, Dalmacien, Croatien etc. Konige Ertzhertzogen zu Osterreich, Hertzogen zu Burgundi zu Brabant vnnd Geldern etc. vnnd Phalltzgraue etc. vnnserm allergnedigisten herrn vnndter anderm Sonderlich begnad sein wapen zugeben nach besage seiner konigklichen Mayestat Brief des Datū steet Also. Dat. in Civitate nostra Imperiale Augusta die octaua mensis

Augusti Anno Domini millesimo quingentesimo Regnorum nostrorum Romanj quinto decimo Hungari vero vndecimo, vnnd lautet der Artickell der begnadung Also, Preterea ex prefata nostra Regia auctoritate damus et concedimus plenam et omnimodam ex certa nostra scientia motuque proprio protestatem qua possis et valeas in provincijs tantum et Jurisducione (jurisdictione) ducatus tui et terrarum tuarum hereditariarū universis personis que sub dominio et Jurisdictione tua et a te ad hoc Idonee honeste abiles et virtutibus insignes: ac clare reperte fuerint: super quibus conscienciam tuam oneramus cōcedere dare adque (atque) largiri ac galeas cristatas insignia armorum et Jus deferendi: eissque omnia alia et sīgula privilegia Jura Immunitates, Honores consuetudines et libertates dare atque conferre vt eisdem utj, fruj gaudere et letarj possint quibus cederj (ceteri) idem armorum Jus a nobis nacti, hactenus freti sunt: seu quomodo libet potiuntur consuetudine vel de Jure decernere et hoc regio statuere edicto quod huiusmodi per de (te) privilegiandi et eorum heredes Si ad eos eciam privilegium extendere volueris, ac heredum heredes seriatim in perpetuum clipeos: arma: et insignia per de (te) illis conferre habere deferre ac gestare illisque in omnibus et singulis honestis decentibuszque actibus et expedicionibus tam serio quam Joco prelio duello singulari certamine hasti ludijs quibuszcūque pugnis cominus et eminus vexillis tentorijs, signis Sigillis monumentis edificijs Supellectile et alijs in locum omnibus prout eorum voluntas ac desiderium requisiverit aut necessitas exegerit vt et frui possint et debeant aptique sint et idonei ad ineundas et recipiendas omnes prerogativas: gracias: libertates, Jura consuetudines quibus ceteri a nobis et sacro Imperio huiuscemodi ornamentis insignitj gaudent et pociuntur absque alicuius Impedimento et contradicione (contradictione) etc. Als haben wir angesehen unsers dieners und lieben getreuen Lucas von Cranach Erbarkeit kunst vnnd Redlichkeit, Auch die angenehme vnnd gefellige Dienste so er vn̄s oftmals willigklich gethan dartzu das er Romischer koniglicher Mayestat dem heiligen Reich von vn̄s unnd vnsern erben Furstenthumen vnnd lannden in künnfftigen Zeitten ge getrewe vnnd nützliche dienste wol tun mag vnnd soll, vnnd darumb in crafft der obberürten vnnsern begnadung vnnd Freiheitten mit wolbedachten mute vnnd gutem Rathe demselben Lucas von Cranach diese nachbenannte Cleynot vn̄d wappen mit namen ein gelen schylt darInnen ein schwartz Slangenn habend, in der

myth zwen Schwartz Fledermeus-Flugel auf dem heubt ein Rote Cron vnnd in den mvnd ein gülden ringleyn, darInnen ein Rubinsteinlein vnnd auf dem Schylde ein Helm mit einer Schwartzen vnnd gelen Helmdecken vnnd auf dem ein gelen pausch von dornen gewunden, darauf aber ein schlangen ist, zu gleichermas Im Schylde, wie denn das im mitten des briefs aygentliger gemalht vnnd mit Farben ausgestrichen ist, gnediglich verlyhen vnnd gegeben, verleyhen vnnd geben Ime die hiemit in crafft dieses briefs Also das er und sein Eelich leibserben vnnd derselben Erbeserben für vnnd für in ewig zeyt dieselben Cleynot vnnd wapen haben in allen vnnd yeglichen Erlichen vnnd redlichen Sachen zu Schympff vnnd Ernst, in streiten, kempffen, gestechen, gefechten, gezelten aufschlagen, Insiegeln petzschafften Cleynoden begräbnissen vnnd sonsten allen ennden nach ihren notturfften willen vnnd wolgefallen gebrauchen vnnd geniefsen sollen vnnd mögen als ander wapen genofslewt sich Irer wapen vnnd kleynodt gebrauchen vnnd geniessen von allermannigklich vnuerhindert, vnnd gebieten darauf allen vnnd yeglichen vnnsern Prelaten, Grauen, Freyen, herrn, Ritterschafften, Haubtleuten, Pflegern, Ambtleuten, Vogten, Schlossern, Gleitsleuten, Bürgermeistern, Richtern, Rehten, Burgern, Gemeinden vnnd allen andern vnsern vnterthanen vnd verwanthen, das sie genannten Lucas von Cranach vnnd seyn Ehlich leibserben vnnd derselben Erbeserben für vnnd für ewiglich an den obgeschriebenen Wapen vnnd Cleynoten nicht hindern noch Irren, Sondern sie der wie uorstet genuglich gebrauchen, genissen vnnd gantzlich dapei bleiben lassen vnnd hirwieder nit thun, noch yemands zu gestaten, als lieb einem yeden sey vnser Ungnad vnnd schwere Straff vnnd die Penen in der koniglichen Begnadung verleybt zu vermeyden, doch andern die villeycht derselben wapen vnnd kleynot gleich furten an Iren Wapen vnnd Rechten vnnschedlich: Zum vrkunnd haben wir vnnser Insigel wissentlich an diesen brif hengen lassen, der gegeben ist zu Nürmberg am Dienstag der heiligen Dreyer konigtag. Nach Cristi vnnsers lieben Herrn geburt funfzehnhundert vnnd im achten Jahre.

III.

N. 65. Anno 1516.

Supplica[1] al Senato di Venezia di Ugo da Carpi, intagliatore in legno.

MDXVI. die vigesima quarta julii.

Serenissimo Principe et excellentissimo Senato.

Cum sit che io Ugo da Carpi intagliador de figure de legno sono stato longo tempo sempre nella Città vostra preclarissima di Venetia, et ho consumato la mia zoventù in essa: et per esser venuto all'età senile, et volendo io viver del solito excercitio mio: et havendo io trovato modo nuovo di stampare chiaro et scuro, cosa nuova et mai più non fatta, et è cosa bella, et utile a molti che hanno piacer di dissegno: et più havendo io intagliato et habia da intagliar cose mai più fatte, nè per altri pensate: delle qual mie fatiche prostrato chiedo, domando, et supplico di gratia dall'ill.me Sig.rie Vostre si degni per sua clementia concedermi, che niuno non possi, nè osi contrafare alcun mio dissegno, intaglio, sempre cum ogni riverentia parlando, che non sia contra alle gratie per altri tolte; solum per il mio inzegno, il qual dimostrerò esser necessario et utile, et chi volesse esser prosuntuoso di contrafare alla mia gratia, et volendo quelli stampar quì, over fuora di quì non possi venderli nelli luoghi subditi all'ill.mo Dominio Vostro sotto pena di perder le figure, et per ogni figura ducati dese divisi in tre. Una parte alla pietà, la seconda a quel Dominio, dove sarà fatta la denunzia, ed il terzo allo accusatore. Alla gratia dell'Ill.me Sig.rie Vostre humilmente mi raccomando.

Die ut supra.

Q. suprascripto Magistro Ugoni concedatur quantum ut supra continetur.

---

[1] Documento estratto dagl' J. R. Archivii di Venezia in collegio p. 38, dietro superiore concessione, dall' Ab. Giuseppe Cadorin.



Druck von Aug. Weisbrod. Frankfurt a. M.

Druckfehler.

Seite 9,	Zeile 4,	von	oben,	lies:	Kapitel.
„ 18,	„ 10,	„	unten,	„ :	sind.
„ 32,	„ 17,	„	oben,	„ :	Schnauze.
„ 32,	„ 11,	„	unten,	„ :	überlebensgrofs.
„ 48,	„ 3,	„	„	„ :	aufgestellt.
„ 50,	„ 17,	„	oben,	„ :	die.
„ 65,	„ 7,	„	„	streiche:	Umgang.

